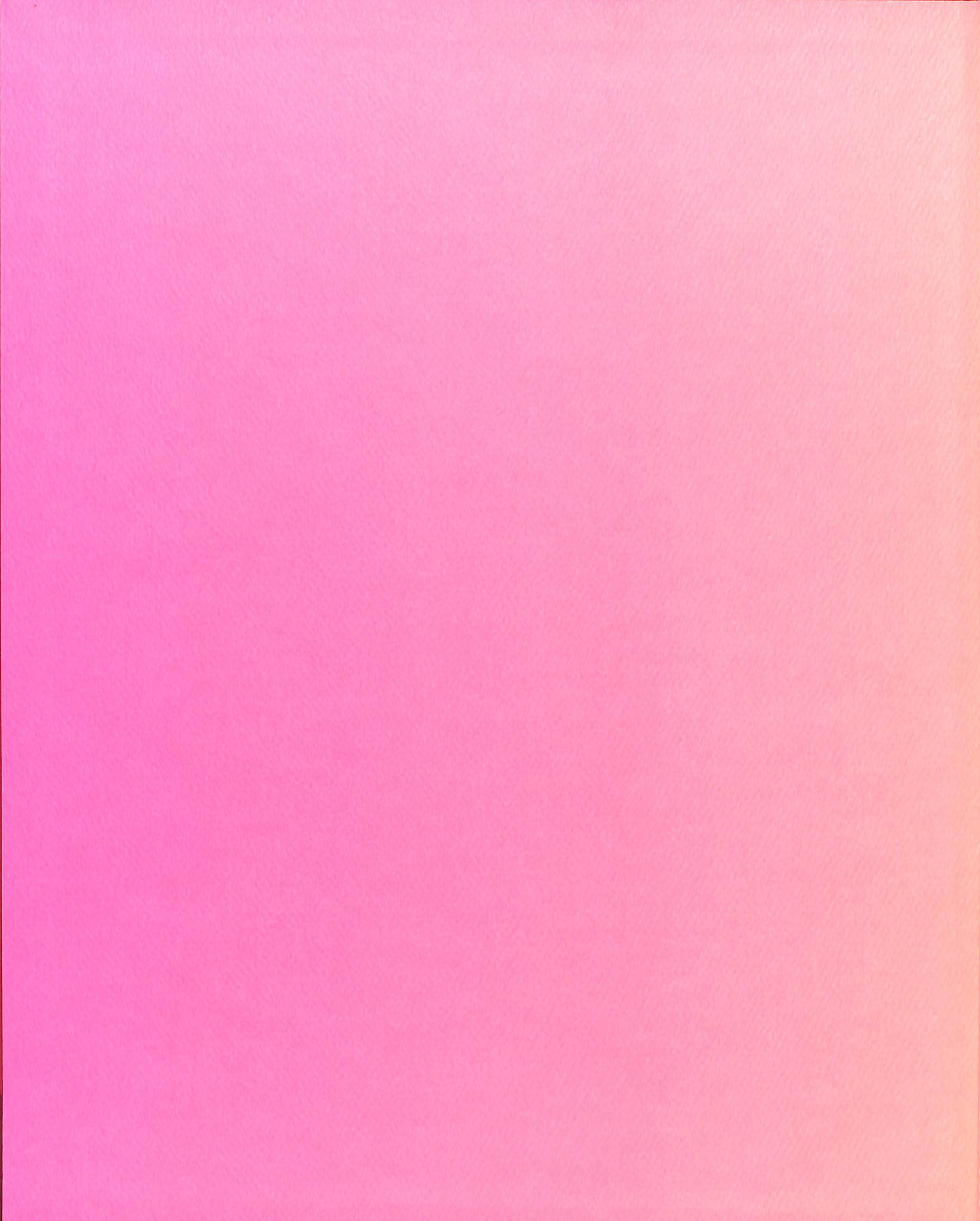
# DAN FLAVIN. ESPACIO Y LUZ

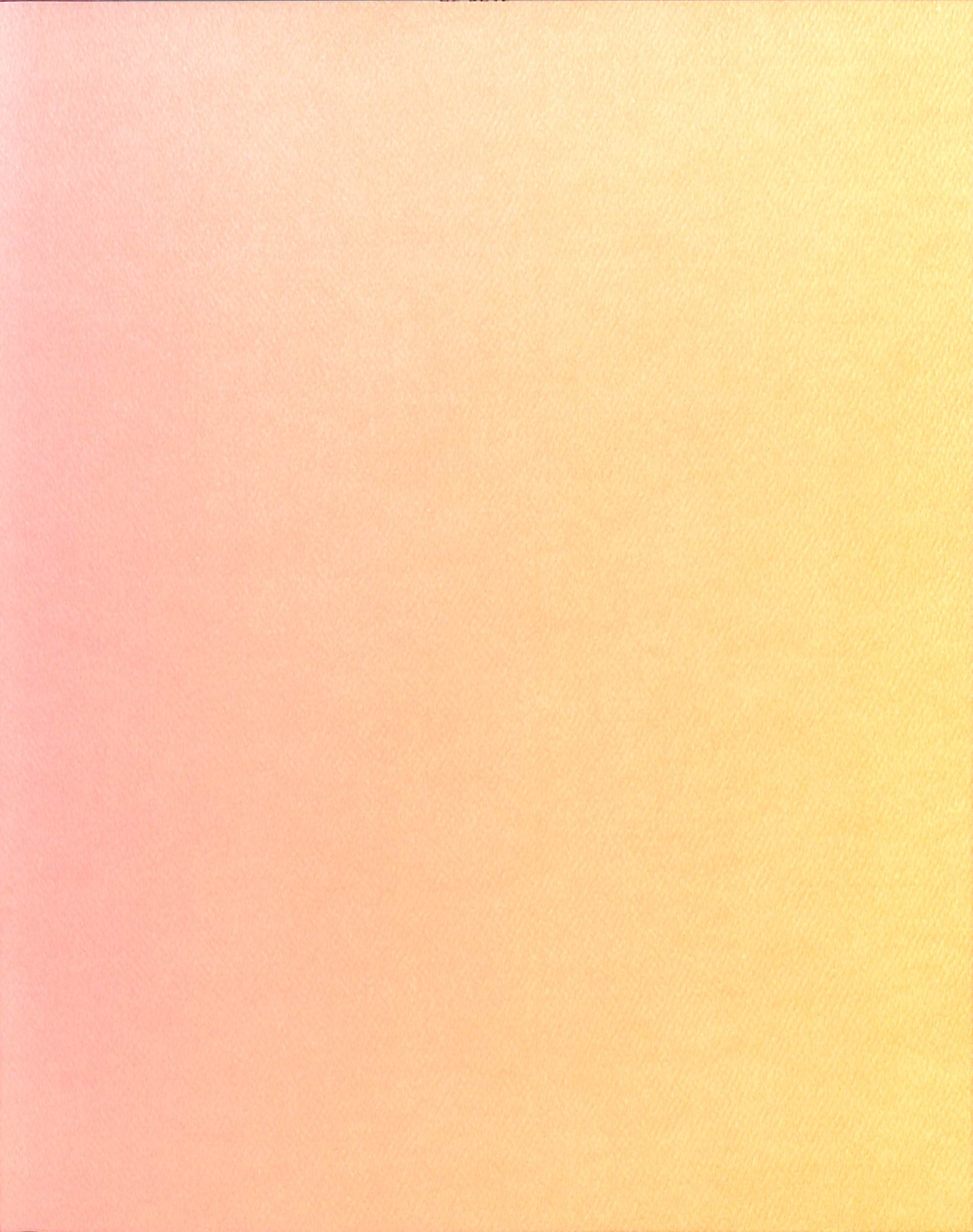
—

# DAN FLAVIN: SPACE AND LIGHT







# DAN FLAVIN. ESPACIO Y LUZ

—

# DAN FLAVIN: SPACE AND LIGHT

**Exposición temporal**

17 de julio a 6 de octubre de 2019








*untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973

# DAN FLAVIN. ESPACIO Y LUZ

—

# DAN FLAVIN: SPACE AND LIGHT

En alianza con




Gran aliado





Vista de la exposición / exhibition view:
*untitled (to Heidi and Uwe)*, 1966–71;
*untitled (to Christina and Bruno)*, 1966–71

# Contenido
# Contents

# Presentación



María Mercedes González
Directora, Museo de Arte Moderno de Medellín

Jessica Morgan
Directora Nathalie de Gunzburg, Dia Art Foundation

El Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y Dia Art Foundation presentan por primera vez en Colombia el trabajo del artista estadounidense Dan Flavin (Nueva York, 1933 - 1996), pionero del minimalismo norteamericano, cuyas combinaciones escultóricas de tubos de luz fluorescente marcaron radicalmente el curso del arte contemporáneo. La exposición *Dan Flavin. Espacio y luz* fue organizada conjuntamente por ambas instituciones e incluye dieciocho *proposiciones* —término con que el artista se refirió a sus obras— realizadas durante los años sesenta y setenta, pertenecientes a la extensa colección de piezas de Flavin de Dia. Estas se despliegan en el emblemático edificio Talleres Robledo del MAMM entre el 17 de julio y el 6 de octubre de 2019.

De manera general, la exposición recorre el surgimiento de las piezas hechas exclusivamente con luz hasta las elaboradas barreras y monumentos para Vladímir Tatlin, obras que no solo son ejemplos clave de la extensa producción de Flavin sino que, además, materializan su inquebrantable empeño de unir espacio y luz. A través de esta alianza, el MAMM y Dia se propusieron acercar el trabajo de un artista indispensable del siglo XX al público colombiano, y ofrecer así la oportunidad de explorar directamente un tipo de producción artística que envuelve a los espectadores en una experiencia única que se acerca a lo trascendente.

Esta publicación busca recoger y expandir contenidos, reflexiones y desarrollos teóricos en torno a Flavin y el minimalismo en América, así como ilustrar la extraordinaria presencia de sus obras en el espacio del MAMM. El texto de Emiliano Valdés, curador jefe del Museo de Arte Moderno de Medellín, presenta las ideas y planteamientos de la exposición, el cual se amplía y enriquece con el texto de Alexis Lowry, curadora de Dia Art Foundation, sobre Dan Flavin y su carrera artística. El catálogo incluye también las contribuciones de Florencia San Martín, profesora de la School of Visual Arts de Nueva York, y Mariángela Méndez, curadora del Röda Sten Konsthall en Gotemburgo, Suecia, a quienes invitamos a reflexionar sobre la recepción del minimalismo en América Latina y en Colombia, respectivamente. A todos los autores nuestros sinceros agradecimientos por su interés y disposición para compartir su experiencia y conocimientos.

El MAMM agradece profundamente a Dia, a su directora Jessica Morgan y a todo su equipo el voto de confianza en el trabajo del Museo, y el profesionalismo y entusiasmo para llevar adelante, de manera mancomunada, esta exposición. Ha sido un inmenso honor recibir a Dan Flavin en Medellín y así conmemorar diez años de presencia del MAMM en el sector de Ciudad del Río. Dia expresa sus agradecimientos a María Mercedes González, directora del MAMM, a Emiliano Valdés, curador jefe, y al maravilloso equipo del Museo por exaltar la obra de Dan Flavin, y por el cuidado y el esfuerzo que hacen posible compartir el legado de Flavin en Colombia mientras trabajamos conjuntamente en esta exposición.

La exposición *Dan Flavin. Espacio y luz*, esta publicación, el seminario sobre minimalismo en América realizado el 11 de septiembre y todas las demás actividades educativas y de difusión alrededor de esta muestra fueron posibles gracias al gran aporte y generosidad de Terra Foundation for American Art, entidad estadounidense dedicada a fomentar el conocimiento y el disfrute del arte de ese país a través del apoyo a exposiciones, investigación y programas educativos alrededor del mundo. Muchísimas gracias a Terra por esta oportunidad excepcional, y también a Planeta por la coordinación editorial de este libro. Celebramos el esfuerzo conjunto entre el MAMM, Dia y Terra, el apoyo incondicional de colegas, aliados, medios de comunicación, y la participación activa y entusiasta de los públicos de la ciudad.

# Foreword



María Mercedes González
Director, Medellín Museum of Modern Art

Jessica Morgan
Nathalie de Gunzburg Director, Dia Art Foundation

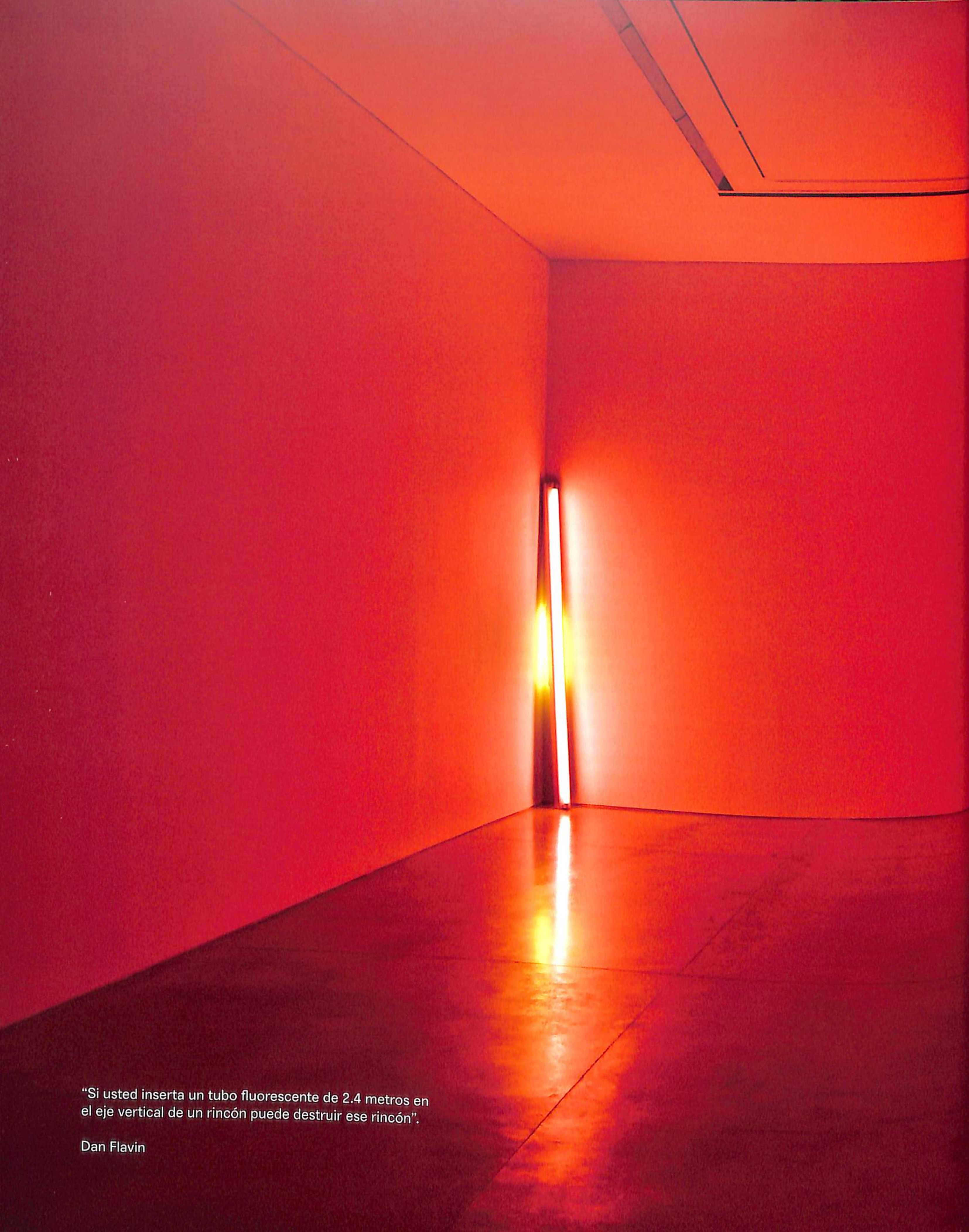
The Medellín Museum of Modern Art (MAMM) and Dia Art Foundation present for the first time in Colombia the work of Dan Flavin (New York, 1933 - 1996), a pioneering American minimalist whose sculptural combinations of fluorescent light bulbs radically marked the course of contemporary art. The exhibition *Dan Flavin: Space and Light* was organized jointly by both organizations and included 18 *propositions* —a term that the artist used to refer to his artworks— from the 1960s and 1970s, part of Dia's extensive collection of Dan Flavins. The show took place at MAMM's emblematic Talleres Robledo building between July 17th and October 6th 2019.

Broadly, the exhibition follows the emergence of Flavin's fluorescent light-only oeuvre to his elaborate barriers and "monuments" to Vladimir Tatlin, pieces that not only constitute key examples of Flavin's extensive production, but also embody his unwavering commitment to melding space and light. With this partnership, MAMM and Dia set out to bring the work of an indispensable artist of the twentieth century to Colombian audiences, providing the opportunity to explore first hand a type of artistic production that enfolds the spectator in a single transcendent experience.

This publication aims to collect and delve into topics, reflections and theoretical constructs around Flavin and American minimalism, as well as to illustrate the unique presence of his work at MAMM's space. Emiliano Valdés, chief curator at the Medellín Museum of Modern Art, presents the ideas and considerations behind this exhibition, while Alexis Lowry, curator at Dia Art Foundation, gives a broader perspective on Dan Flavin and his artistic career. The catalogue also includes contributions by Florencia San Martín, scholar at the School of Visual Arts, New York, and Mariángela Méndez, curator of the Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden, both of whom were invited to reflect on the reception of minimalism in Latin America and Colombia, respectively. Our most sincere appreciation goes to all of them for their interest and willingness to share their expertise and knowledge.

MAMM is deeply grateful to Dia, its director Jessica Morgan and its staff, for the vote of confidence in the Museum's work, and for their professionalism and enthusiasm to collaboratively make this exhibition possible. It was an immense honor to welcome Dan Flavin in Medellín and, in doing so, commemorating ten years of MAMM's presence in Ciudad del Río. Dia would like to thank María Mercedes González, director of MAMM, Emiliano Valdés, Chief Curator, and the Museum's wonderful staff for their exuberance over Dan Flavin's work and the care and attention they showed to sharing the artist's legacy in Colombia as we worked together this historic exhibition.

The exhibition *Dan Flavin: Space and Light*, this publication, the symposium on American minimalism carried out on September 11th, and all the educational and public programs that accompanied this show, were made possible thanks to the contribution and generosity of Terra Foundation for American Art, an institution dedicated to fostering exploration, understanding and enjoyment of the visual arts of the United States around the world through their support to exhibitions, research and educational programs. Many thanks to Terra for this exceptional opportunity, and to Planeta for the editorial coordination of this book. We celebrate the joint effort of MAMM, Dia and Terra, the unconditional support of our colleagues, partners, and the media, and the active and enthusiastic participation of the city's audiences.



"Si usted inserta un tubo fluorescente de 2.4 metros en el eje vertical de un rincón puede destruir ese rincón".

Dan Flavin



"If you press an eight-foot fluorescent lamp into the vertical climb of a corner, you can destroy that corner."

Dan Flavin

# Innovación y goce en la obra de Dan Flavin: o por qué tener a Flavin en el MAMM



Emiliano Valdés
Curador jefe, Museo de Arte Moderno de Medellín

Entre los muchos motivos por los cuales el arte se vuelve imprescindible, hay dos que vienen a la mente a la hora de pensar en la obra de Dan Flavin. Uno es la posibilidad de plantear discusiones y generar pensamiento —racional o de otro tipo— alrededor de temas urgentes para el entorno en el que se produce. Otro, conectado al anterior pero desde una perspectiva técnica, tiene que ver con su capacidad de autorrenovación: el mecanismo que le permite al arte estar siempre unos pasos más allá de los otros ámbitos del conocimiento y, de manera paradójica, adelantarse también a sí mismo.

Este último mecanismo puede verse, por ejemplo, en momentos como el del dominio de la perspectiva en el Renacimiento, el surgimiento del impresionismo o el desarrollo del arte conceptual, entre otros. Dichas expresiones le permitieron al arte mantenerse vigente en situaciones en las que su naturaleza cambiaba, renovando así las bases de su propia ontología. Más recientemente, categorías como la crítica institucional y procesos como la experimentación artística se han incorporado como mecanismos que ayudan a que el arte supere sus atascos (y ojalá también los de la sociedad en la que se produce) y se replantee como una herramienta útil para la comprensión del tiempo en el que nos ha tocado vivir. Nos recuerda Adorno que "el arte puede realizar este cambio porque a lo largo de los tiempos, gracias a la forma que le es propia, pudo volverse contra lo meramente existente, contra lo que estaba establecido"[1].

Dan Flavin, pionero del minimalismo estadounidense, contribuyó a uno de dichos momentos al utilizar lámparas de luz fluorescente disponibles en el comercio para llevar a cabo sus experimentos a medio camino entre la escultura y la pintura en los Estados Unidos de los años sesenta, marcando profundamente el curso del arte contemporáneo. En una década de bonanza económica y consolidación del capitalismo tardío, así como de la sociedad de producción y consumo masivo, utilizar elementos estándares producidos industrialmente resonaba no solo con la sociedad estadounidense sino, de manera particular, con el espíritu de exploración y renovación artística de la época.

Con la sustitución de los materiales artísticos tradicionales por objetos producidos industrialmente se generaban dos situaciones: por un lado, se reconocían los procesos económicos y sociales que afectaban a Estados Unidos en los primeros años de la década de 1960. "El sistema de los objetos impone su coherencia y adquiere, de tal modo, el poder de modelar una civilización"[2], dice Jean Baudrillard en su texto seminal. Por otro lado, llevando las ideas de Duchamp en torno al objeto encontrado a un nuevo paradigma, se ampliaba hasta límites insospechados el espectro de recursos con los cuales era posible hacer arte. A partir de entonces, los materiales tradicionales dieron paso, irreversiblemente, a elementos tan dispares como las palabras, el aire mismo o la grasa humana, por nombrar solo algunos.

Por medio de experimentos como los de Flavin y sus colegas minimalistas, el último siglo vio las definiciones normativas del arte desintegrarse poco a poco hasta permitir que el arte fuera, virtualmente, cualquier cosa. Y, sin embargo, no es así; a pesar de dicha amplitud, no cualquier cosa es arte. Hay prácticas, marcos teóricos y tradiciones que permiten situar y conectar la producción artística con una tradición. No en vano Flavin fue enfático en referirse a sus trabajos como "decisiones de combinar tradiciones de la pintura y escultura en la arquitectura con actos de luz eléctrica definiendo el espacio"[3] y, volviendo a Adorno, sabemos que "la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero solo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser"[4]. En otras palabras, la vigencia del arte depende de la innovación, pero también de la relación de esta con la tradición.

Así, las *proposiciones* —término con el cual él mismo se refería a sus obras— de Dan Flavin constituyen hoy un caso emblemático de la capacidad del arte de abrir nuevos derroteros para sí mismo, y de los artistas en general de devolvernos, en forma de experiencias sensibles, la naturaleza de nuestro entorno. Por eso, y porque el arte también debe de ser un espacio para la sorpresa y el gozo, el MAMM presenta por primera vez en Colombia la obra de este excepcional artista que, con diez colores y cinco formas de tubos de luz fluorescente, alumbró el camino hacia la renovación del arte a mediados del siglo XX.

*Dan Flavin. Espacio y luz* surge entonces de la voluntad de mostrar en el MAMM a un artista imprescindible del arte contemporáneo, a cuyas obras la fotografía no hace justicia y cuya experiencia es prácticamente imposible de describir con palabras, recalcando la necesidad de experimentar el arte —y, en esta época de redes sociales, no sobra decir que también la vida— en primera persona, y entregarnos a la experiencia fenomenológica que estas conllevan. Además, al estar esencialmente hechas de una forma de energía, las obras de Flavin nos devuelven a los fundamentos del arte y también de la experiencia de estar vivos. Por último, la exposición celebra diez años de la llegada del MAMM al emblemático edificio Talleres Robledo con una obra en que el lugar de exhibición no es solo receptor sino que se convierte en parte constitutiva de la experiencia artística.

La exposición se exhibe en las salas A, B y en la sala de Fundiciones de Talleres Robledo y está planteada como una narrativa circular (como una de esas películas en las que la escena final se presenta al principio para posteriormente conducir a los espectadores al proceso que condujo a ese momento culminante). La muestra empieza (y termina) con *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, una de las obras modulares de Flavin de los años setenta pensadas para interrumpir el espacio en el que se instalan y que, al hacerlo, redefinen no solo la relación y los límites entre la obra de arte y el espacio que la contiene, sino, también, la relación con el espectador, a quien se involucra de manera física. De hecho, para llegar al título y, posteriormente, al inicio cronológico de la exposición es necesario franquear dicha obra

recorriendo los casi cuarenta metros de su extensión máxima[5], mientras se contempla el despliegue de luz fluorescente verde en la sala de Fundiciones.

Al entrar a la sala A, recibe al visitante *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, la primera obra de Flavin hecha exclusivamente con luz fluorescente. *the diagonal of personal ecstasy*, como el artista estadounidense también se refirió a esta obra, marca el inicio de su periodo más icónico y el recorrido de una muestra que busca dar cuenta de cómo ese gesto fundamental lo conduciría a realizar piezas de gran formato —como la exhibida en la sala de Fundiciones— y a una sensibilidad singular hacia el espacio y la determinación de pensarlo como parte constitutiva de la obra de arte.

Contiguo a *the diagonal* se presenta *the nominal three (to William of Ockham)*, 1963, una sucesión de grupos de una, dos y tres lámparas de 2.4 m de alto instaladas verticalmente en las esquinas y el centro de la pared en orden ascendente. La obra está dedicada al filósofo y fraile franciscano inglés Guillermo de Ockham, conocido por la navaja de Ockham, un principio metodológico e innovador que expresa que en condiciones idénticas se prefieren las teorías más simples. Las ideas de Ockham fueron significativas para Flavin y, como sostiene Michael Govan, a partir del nominalismo del primero Flavin construyó sus propias ideas sobre el minimalismo[6].

La repetición y la permutabilidad fueron, como para varios de los minimalistas, esenciales para Flavin[7]. Después de *the nominal three*, dos obras de la conocida serie de *"monuments" for V. Tatlin* nos recuerdan que las estrategias de mantener una composición estable y variar el color o, por el contrario, variar la composición y mantener el color estable fueron críticas en la conformación de su extensa obra. Los *"monuments"* están inspirados en el *Monumento a la Tercera Internacional* del artista y diseñador ruso Vladímir Tatlin, un proyecto para un gran edificio monumental que alojaría al Comintern y que nunca se realizó. Además de admirar a los artistas constructivistas y de simpatizar con sus opiniones revolucionarias, la idea de lo incompleto motivó a Flavin a llevar a cabo numerosas variaciones del tema.

En contraste con la blancura de los dos *"monuments"* —casi todos fueron construidos con lámparas de distinta longitud de blanco frío—, cierra la sala una obra temprana en la que se hace evidente la sensibilidad pictórica del artista. *Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2*, 1965 constituye una de las primeras obras en las cuales la intención de mezclar colores con el fin de que produjeran una impresión unitaria en el espacio y la retina es bastante clara. La obra, mostrada en la exposición seminal de 1964 en la Green Gallery de Nueva York, recordó a Jeanie Blake, quien trabajaba en la galería, los colores que había visto en el desfile del Puerto Rican Day, por lo que Flavin, sensible al aporte de los puertorriqueños en Nueva York por aquella época, la nombró así y la dedicó a ella.

Continúa la exposición en una sala contigua donde se muestran cuatro obras sin título de 1969, informalmente llamadas *leaners* (del inglés *lean*, recostarse), que, por un lado, retoman el interés de Flavin y otros minimalistas en los rincones como lugares de particular significación espacial —es allí donde se hace más palpable el espacio tridimensional— y, por el otro lado, constituyen ejemplos simples y bellos de las posibilidades pictóricas de la luz fluorescente. Las obras reunidas en esta sala parten de la idea de abordar o "destruir" un rincón con luz, una intención presente desde el inicio de la obra con luz fluorescente de Flavin.

La exposición continúa en la sala B, donde se reúnen ocho obras de las así llamadas *European Couples*. Estas obras están compuestas por cuatro lámparas de 2.4 m de alto, que conforman un marco de 45 grados sobre los rincones de la sala, dos dobles hacia la pared y dos sencillas de cara al espectador. Las *European Couples* "destruyen" los rincones por medio de un haz de luz que parece modificar sus características espaciales, al tiempo que la enmarcan, situando frente a ellas una estructura que las encuadra visualmente y enfatiza las tres dimensiones de su emplazamiento. Desarrolladas entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, estas obras suponen un paso ulterior en el pensamiento de Flavin en torno al rincón y se presentan como un precedente a la modularidad de la barrera.

Las *European Couples* están instaladas de tal manera que, al entrar a la sala, el campo visual queda dominado por obras de cuatro colores: rosado, amarillo, rojo y azul, resaltando el potencial pictórico de las sombras y jugando con las posibles combinaciones cromáticas y sus asociaciones. Pero al recorrer la sala y alcanzar el extremo opuesto, las cuatro obras se presentan en los cuatro tonos de blanco disponibles en luz fluorescente: el blanco frío, el blanco cálido, el blanco neutral y el blanco luz de día, que se proponen como la contraparte neutra de este grupo de obras que nuevamente dan cuenta de la sensibilidad del artista hacia la dimensión pictórica de sus estructuras.

Al devolvernos sobre nuestros pasos para salir de la sala B, nos encontramos de nuevo con la barrera verde, repotenciado su tono después de la adaptación del ojo a los colores de las *European Couples*. El encuentro con la barrera verde cataliza el recorrido recién realizado: de la diagonal a la luz vertical que emana de los rincones y que involucra al espacio expositivo. De esta, y a través de la permutación y la serialidad, surgen los *leaners*, los cuales a su vez son un paso hacia las *European Couples*. Y estas, en su composición cuadrada y repetitiva, se podrían entender como los elementos modulares que dan pie a la barrera verde.

La exposición consta de dieciocho obras que, de manera general, recorren el surgimiento del trabajo hecho exclusivamente con luz fluorescente de Flavin, desde *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* hasta sus elaboradas barreras y *"monuments" for V. Tatlin*. Sin dejar de producir obras individuales de gran eficacia visual, con los años, Flavin realizó proyectos cada vez más ambiciosos en los sitios

en los que era invitado a exhibir, actualizando de paso nociones de instalación y sitio específico. Sin embargo, fue durante los años sesenta y principios de los setenta cuando sentó las bases de una larga y prolífica carrera dedicada a generar *proposiciones* con luz eléctrica.

Ver y entender la obra de un artista como Dan Flavin en una ciudad en la que la idea de la innovación ha sido pilar de su desarrollo y transformación reciente cobra especial significado. Su trabajo nos recuerda que no basta con cambiar las cosas, que la investigación, la persistencia y el compromiso son todos ingredientes necesarios a la hora de repensar un objeto, un sistema o un proceso. Las obras que se presentan en *Dan Flavin. Espacio y luz* no solo son ejemplos clave de su extensa producción, también materializan su inquebrantable compromiso con considerar e incorporar la luz y el espacio, formando así una experiencia trascendente única.

En un momento de incertidumbre, y a veces también de desesperanza, volver a la contemplación, al goce y a la magia del arte nos conecta con nosotros mismos y con la experiencia sensible de estar en ese lugar, en ese momento. Nos hace pensar en nuestro lugar en el mundo y lo que podemos hacer por él, devolviéndonos un sentido de pertenencia y responsabilidad. La obra de Flavin nos hace conscientes, si se me permite la obviedad, nos "ilumina" un poco para volver al presente con plenitud. Es animándonos a pensar en el presente y en el futuro, pero anclados en la experiencia de lo vivido, como las *proposiciones* de Flavin nos ayudan a reflexionar sobre los aspectos esenciales y la lógica interna del universo, y también del arte.

1
Theodor W. Adorno, *Teoría estética* (Barcelona: Ediciones Orbis, 1983), 11.

2
Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1969), 213.

3
Dan Flavin, "... in daylight or cool white", *Artforum* 4, n.° 4 (1965), 24.

4
Adorno, *Teoría estética*, 12.

5
Las obras modulares de Flavin estaban pensadas para adaptarse al espacio en el cual se exhibían. En este caso *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* se muestra en su totalidad, en sus 37 m de longitud. La adaptabilidad de estas obras al espacio preceden las intervenciones de sitio específico que se volverían la norma en la carrera tardía de Flavin.

6
Michael Govan, "Irony and Light", en *Dan Flavin: A Retrospective* (Washington D.C.: National Gallery of Art, 2005), 37.

7
Govan explica que el artista Sol LeWitt consideró *the nominal three* clave en el desarrollo de sus propias ideas sobre series y sistemas, lo cual estaba en la base de su propia línea de arte conceptual.

# Innovation and Joy in Dan Flavin's Work, or Why Exhibit His Work at MAMM?

Emiliano Valdés
Chief Curator, Medellín Museum of Modern Art

Among the many reasons forwhich art becomes indispensable, there are two that come to mind when thinking about Dan Flavin's work. One is the possibility of discussing and generating thought —either rational or of other types— about urgent topics in the context in which it is produced. Another reason, related to the previous one but from a technical perspective, has to do with its capacity for self-renewal: the mechanism that helps art to be a few steps ahead of other areas of knowledge and, paradoxically, also to anticipate itself.

This has occurred, for instance, thanks to the command of perspective in the Renaissance, the emergence of impressionism or the development of conceptual art, among other moments, which helped art to stay up to date when its nature was changing, thus renovating its own ontology. More recently, categories such as institutional critique and processes such as artistic experimentation have been incorporated as mechanisms enabling art to overcome its gridlocks (hopefully helping societies overcome theirs) and re-propose as a useful tool for understanding the times we live in. As Adorno tells us: "Art can bring about this change because throughout time, thanks to a form that is its own, it managed to turn against what is merely existent, against what was established".[1]

Dan Flavin, a pioneer of American minimalism, contributed to one of those moments by using commercially available fluorescent light bulbs to perform his experiments halfway between sculpture and painting in the United States in the 60s, marking deeply the course of contemporary art. In a decade of economic blooming and consolidation of late capitalism as well as a society of mass production and consumption, using industrially produced standard objects resonated not only with the American society but also, and particularly, with a spirit of artistic exploration and renovation at the time.

With the substitution of traditional art materials, two conditions were fulfilled. First, economic and social processes affecting the United States at the beginning of the 60s were recognized: "The system of objects imposes its coherence and thus acquires the power to model a civilization"[2], says Jean Baudrillard in his seminal work. Second, taking Duchamp's ideas about the found object to a new paradigm, the spectrum of resources to make art was expanded to unimaginable limits. Since then, traditional materials gave way irreversibly to such uneven elements as words, the air itself or human fat, to name a few.

Through experiments such as those by Flavin and his minimalist colleagues, the last century witnessed the disintegration of the normative definitions of art to the point that virtually anything may be considered art. However, it is not so. Despite such inclusiveness, not anything is art. There are practices, theoretical frameworks, and traditions that make it possible to place and connect recent artistic practices with a tradition. Not in vain was Flavin emphatic when referring to his work as "decisions to combine traditions in painting and sculpture in architecture with acts of electric light defining space"[3]. And back to Adorno, we learn that "The definition of what art might consist in will always be pre-determined by whatever once was but only acquires legitimacy by whatever that has managed to become".[4] In other words, the validity of art depends on innovation but also the relationship of the latter with tradition.

Thus, Flavin's *propositions* —as he used to refer to his works— are today an emblematic case of the capacity of art to open new paths for itself, and for artists, in general, to return, via sensitive experiences, the nature of our environment. For this reason, and because art should also be a space for surprise and joy, MAMM exhibits, for the first time in Colombia, the work of this exceptional artist who, using ten colors and five shapes of fluorescent light tubes, illuminated the way toward the renovation of art in the mid-20th century.

Considering that photography does not do justice to his work, *Dan Flavin: Space and Light* emerges thus from the willingness to exhibit at MAMM an indispensable representative of contemporary art whose experience is almost impossible to describe with words, emphasizing the need to experiment art —and, at this time of social media, it is worth stating also life— in first person, and to surrender to the phenomenological experience that they entail. Moreover, as they are made essentially from a form of energy, Flavin's works take us back to the foundations of art and to the experience of being alive. Finally, the exhibition commemorates ten years from the arrival of MAMM to the emblematic Talleres Robledo building through an oeuvre in which the place of the exhibition is not only a receiver but that also becomes a constitutive part of the artistic experience.

The work is exhibited in galleries A, B, and The Foundry, and is devised as a circular narrative (as one of those movies where the final scene is presented at the beginning and subsequently it goes back to lead viewers to that culminating moment). The exhibition begins (and finishes) with *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection), 1973*, one of the modular works by the artist from the 70s, intended to interrupt the space where they are exhibited and in so doing redefine not only the relationship between work of art and space containing it, and by so doing redefining the limits of each one, but also significantly involve the viewer physically. To arrive at the title and subsequently at the chronological beginning of the exhibition, it is necessary to overcome this work covering almost 40 meters of its maximum extension[5] while contemplating the display of green fluorescent light in The Foundry.

At the entrance of gallery A, the visitor finds *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, the first work Flavin made exclusively with fluorescent light. *the diagonal of personal ecstasy*, as the author also refered to this work, marks not only the beginning of the most iconic period of the American artist, but also the path of an exhibition that seeks to account for how this fundamental gesture would lead to large format pieces —as that exhibited in The Foundry— and to a special sensitivity toward space and the decision to think of it as a constitutive part of the work of art.

Next to *the diagonal, the nominal three (to William of Ockham), 1963,* is exhibited, which is a sequence of groups of one, two, and three eight-foot lamps installed vertically into the corners and middle of the wall in ascending order. The work is dedicated to the English philosopher and Franciscan friar William of Ockham, well-known for Ockham's razor, an innovative methodological principle whose sense is that, under identical conditions, simpler theories should be preferred. Ockham's ideas were significant for Flavin and, as stated by Michael Govan, based on Ockham's nominalism, Flavin formed his own ideas about minimalism.[6]

The idea of repetition and permutability were, as for several minimalists, essential for Flavin[7]. After *the nominal three,* two works from the renowned series *"monuments" for V. Tatlin* remind us that the strategies of maintaining the composition stable and varying the color or, on the contrary, varying the composition and maintaining the color stable were crucial for making his extensive oeuvre. The *"monuments"* are inspired by *Monument to the Third International* by Russian artist and designer Vladimir Tatlin, which is a project for a monumental building that would accommodate Comintern and that was never realized. Besides admiring constructivist artists and empathizing with their revolutionary ideas, the notion of incomplete motivated Flavin to realize many variations on the topic.

In contrast to the whiteness of the two *"monuments"* —almost all of them were built with cool white lamps of varying length—, the gallery finishes with an early work where the artist's pictorial sensitivity is evident. *Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2, 1965,* is one of Flavin's first works where the intention to mix colors to produce a unitary impression in space and on the retina is noticeable. The work, exhibited in a 1964 seminal exhibition at the Green Gallery in New York, reminded Jeanie Blake, who used to work at the gallery, the colors she had seen at the Puerto Rican Day parade; for this reason, Flavin, sensitive to Puerto Rican contribution to New York, at the time, named it so and dedicated it to her.

An adjacent gallery presents four untitled works from 1969. Informally called the leaners, they regain Flavin's and other minimalists' interest in the corner as a space of special significance —it is there that three-dimensional space is more tangible—. They are also disarmingly simple and beautiful examples of the pictorial possibilities of fluorescent light. The works collected in this gallery are based on the idea of addressing or "destroying" a corner with light, an intent present from the beginning of Flavin's light-only work.

The exhibition continues in gallery B where eight works known as the *European Couples* are presented. These works are made up of four eight-foot lamps forming a 45-degree frame into the corner of the hall, two double lamps facing the wall and two singles facing the viewer. The *European Couples* "destroy" the corner by using a light beam that seems to modify the corner's spatial characteristics at the same time that they frame it by putting in front of them a structure that fixes them visually and emphasizes the three dimensions of their site. Developed between the end of the 60s and the beginning of the 70s, these works imply a subsequent step in Flavin's relationship with the corner and could be thought of as a modular precedent of the barrier exhibited just outside.

The *European Couples* are installed in such a way that, when entering the hall, the visual field is dominated by works in four colors: pink, yellow, red, and blue, highlighting these works' pictorial potential and playing with the possible chromatic combinations and associations. But when walking around the gallery and reaching the opposite end, the sight looks on the four works realized in the four white tones available in fluorescent light: cool white, warm white, neutral white, and daylight. They are proposed as a neutral counterpart of these works that account again for the artist's sensitivity toward the pictorial potential of his structures and subtle variations in color.

When we return by following in our footsteps to leave gallery B, we find again the green barrier regaining its tone after the eyesight adaptation to the colors of the *European Couples*. Meeting the green barrier catalyzes our walking around: from the diagonal to the vertical light that irradiates from the corner. From there, and via permutation and seriality, *leaners* emerge which, in turn, are a step toward the *European Couples.* They, by their square and repetitive composition, could be understood as the modular elements that unleash the green barrier.

Thus, the exhibition is made up of 18 works that show the emergence of the pieces made exclusively of light, from *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* to Flavin's intricate barriers and *"monuments" for V. Tatlin*. While continuing to produce individual works of great visual efficacy, over the years Flavin would tend to create increasingly ambitious projects in the places where he was invited to exhibit, updating at the same time notions about installation and site-specificity. However, it is during the 60s and beginning of the 70s, when he lays the foundations of a long and prolific career dedicated to generating *propositions* with electric light.

Observing and understanding the work of an artist such as Dan Flavin in a city where the idea of innovation has been a pillar for its recent development and transformation gains special significance. His work reminds us that it is not enough to change things, that research, persistence, and commitment are all necessary ingredients when rethinking an object, a system, or a process. The works exhibited in *Dan Flavin: Space and Light* are crucial examples of his extensive production but also materialize his unflagging commitment to considering and incorporating light and space, thus forming a unique transcending experience.

In a time of uncertainty, and sometimes also of hopelessness, going back to contemplation, joy, and the magic of art connects us with ourselves and with the sensitive experience of being in this place at this time. It makes us think about our place in the

world and what we can do for it, by recovering a sense of belonging and responsibility. Flavin's work makes us conscious of and —to state the obvious— somehow "illuminates" us so that we return to the present fully. It is by encouraging ourselves to think about the present and the future but anchored in the experience of what has been lived, that Flavin helps us to reflect on the essential aspects and the internal logic of the universe. And of art.

1
Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, (Barcelona: Ediciones Orbis, 1983), 11.

2
Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Mexico City: Siglo XXI, 1969), 213.

3
Dan Flavin, "... in daylight or cool white", *Artforum* 4, n.º 4 (1965), 24.

4
Adorno, *Teoría estética*, 12

5
Flavin's modular works were conceived to adapt to space where they were exhibited. In this case *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* is shown in its total length of 37m. The adaptability of these works to space precedes the interventions of a specific space, which would become normal in Flavin's late-career.

6
Michael Govan, "Irony and Light", in *Dan Flavin: A Retrospective* (Washington D.C.: National Gallery of Art, 2005), 37.

7
Govan explains that *the nominal three* was key for artist Sol LeWitt, who considered it crucial for developing his ideas about series and systems, which was at the base of his line of conceptual art.



La serie *European Couples* de Flavin, que inició en 1966, tiene en cuenta la geometría de los rincones, al enmarcar este espacio. Las piezas constan de un cuadrado de luz fluorescente, formado por dos tubos horizontales hacia el exterior, conectados a dos lámparas dobles verticales que dan hacia la pared. Todo el cuadrado se ha fijado en un rincón a manera del marco de un cuadro, aislando una sección del espacio que el observador puede ver, pero no detallar.



Flavin's series of *European Couples* begun in 1966, consider the geometry of the corner by framing this architectural space. The artworks consists of a square of fluorescent light formed by attaching two horizontal and outwardly facing tubes to two vertical and inwardly facing tubes. The entire square is pressed into the corner like a picture frame, isolating a section of space that the viewer can see but not enter.

# Luz ambigua: Dan Flavin



Alexis Lowry
Curadora, Dia Art Foundation

El 25 de mayo de 1963, el artista estadounidense Dan Flavin instaló directamente en la pared de su estudio un tubo estándar fluorescente de luz amarilla, comprado en una tienda. El tubo de 2.4 metros de longitud partía del suelo y se inclinaba en un ángulo de 45 grados, dividiendo en dos la pared que le servía de soporte y proyectando un haz de luz etéreo y dorado en toda la habitación. Al observar con detenimiento esta simple configuración, Flavin se vio consumido por su dimensión física diferenciada —una instalación que sostenía diligentemente la carga en su lugar— y su inmaterialidad promiscua —la propagación del baño cromático de la descarga gaseosa—. Flavin consideró que esto era por sí mismo arte, y que no necesitaba argumentación adicional. Lo explicó así: "Parecía sostenerse a sí mismo"[1]. En ese momento, Flavin encontró un medio que le permitía desafiar las convenciones de la pintura y la escultura por igual; un medio que lo sostendría a él hasta su muerte en 1996.

Para conmemorar este momento de epifanía, el artista tituló este trabajo con la fecha en la cual lo realizó. Y estableció que toda su obra, desde ese momento en adelante, estaría regida por "decisiones encaminadas a combinar las tradiciones de la pintura y la escultura en la arquitectura, con los actos que la luz eléctrica define en el espacio"[2]. Al escribir sobre su primera obra de arte estrictamente fluorescente, Flavin explicó que, cuando se instaló *the diagonal of May 25, 1963*, el objeto funcional de repente se convirtió en "una imagen gaseosa, vigorosa y persistente que, por medio del brillo, traicionaba su presencia física y la acercaba a la invisibilidad" cuando estaba aislada sobre la pared[3]. La luz fluorescente envuelve al observador en una bruma de haces de color que suscita una experiencia materializada que se acerca a lo trascendente.

No obstante, esa experiencia trascendente frente a la obra se ve socavada por la presencia constante e insoslayable del dispositivo de iluminación, su presencia directa y obvia, evidente (se trata de un *hardware*)[4]. Como lo señalaba en 1965 Mel Bochner, amigo de Flavin y también artista, a propósito de *the diagonal of May 25, 1963* y sobre la otra obra temprana de Flavin: "Por supuesto, la fascinación que produce el brillo fluorescente gaseoso es innegable. Pero cualquier intento por establecer que los objetos tienen una naturaleza trascedente resulta infructuoso por la inmediatez de su presencia. Ellos ya son por sí mismos, lo cual es suficiente y significativo"[5]. Bochner elogió la obra de Flavin por la simplicidad de la forma, así como por la naturaleza sistemática de su producción.

Desde el 25 de mayo de 1963 en adelante, Flavin trabajó exclusivamente con luces fluorescentes disponibles en el mercado. Estas venían en diez colores (azul, verde, rosado, rojo, ultravioleta, amarillo y cuatro tonos de blanco) y cinco formas (una circular con cuatro tubos de diferente longitud: 0.6, 1.2, 1.8 y 2.4 metros), que el artista combinó de manera creativa, y cada vez con mayor frecuencia, arreglos que toman en cuenta el espacio. Siguiendo la lógica industrial del material, Flavin siempre trabajaba en series, generalmente de tres a cinco. También realizaba a menudo una escultura con múltiples colores, explorando las diferentes posibilidades de permutación que ofrecía el sistema de luces eléctricas prefabricadas[6]. También se produjeron iteraciones de *the diagonal of May 25, 1963*, por ejemplo, en luz día, blanco suave, blanco cálido, azul, verde, rosado y rojo. Si bien la obra de Flavin se tornó cada vez más compleja y arquitectónica en su alcance a medida que desarrollaba su práctica, las raíces de esta expansión pueden encontrarse en sus experimentos tempranos con luz fluorescente. *Dan Flavin. Espacio y luz* hace precisamente eso, reúne los principales ejemplos del arte minimalista temprano de Flavin en la colección de Dia Art Foundation, para examinar la forma como el artista organizaba en el espacio la luz fluorescente para superar los paradigmas de la pintura y la escultura por igual. Al hacer esto, Flavin cultivó un arte de lo ambiguo que resistió una categorización fácil.

Casi de inmediato, los críticos identificaron esta cualidad excepcional de la obra de Flavin. Por ejemplo, en 1968, la crítica Dore Ashton señaló que "el observador se ve obligado a percibir finalmente toda la ambigüedad del espacio pictórico o escultórico y del espacio humano habitable" cuando se ve enfrentado a una escultura de Flavin. Al reseñar la misma exposición en la Virginia Dwan Gallery, la historiadora y crítica de arte Rosalind Krauss señaló, como si estuviera describiendo *the diagonal*, que el tubo fluorescente en la obra de Flavin "posee tanto la densidad figurativa de una línea, como la ambigüedad de su posición en el espacio". En su calidad de imagen pero también de objeto, o como "imagen-objeto", para utilizar el término híbrido de Flavin, su obra, asimismo, ocupa una posición ambigua en la historia del minimalismo, mostrando al mismo tiempo los rasgos distintivos de este movimiento y revelando sus tenues fronteras.

El arte minimalista, el movimiento con el cual se relaciona de manera más estrecha a Flavin, surgió en Nueva York a mediados de la década de los años sesenta, a partir de un conjunto de prácticas artísticas que abordaron la relación existente entre el objeto, el ambiente en el cual se ubica y el observador que debe navegar este espacio en la experiencia de la obra de arte. En parte, el minimalismo fue una reacción al dominio de la pintura expresionista abstracta de la época, que se definía por grandes lienzos gestuales, y que muchos artistas percibían como marcada por la angustia y por su naturaleza subjetiva. Al tratar de alejarse del tipo de contenido muy personal de la pintura de la New York School, artistas como Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt y, por supuesto, Dan Flavin acudieron a materiales industriales, a la fabricación delegada (encargando que su obra fuera construida por profesionales de la industria de acuerdo con los planos y diagramas) y autenticando la obra mediante un certificado en vez de con su firma.

En este contexto, empezaron a crear composiciones geométricas simples —a menudo organizadas según la lógica matemática— que se ubicaban o bien directamente en el suelo o bien de manera sugerente en respuesta a la arquitectura de la sala en

la cual se instalaba. Como resultado, el observador era invitado a completar la obra, navegando alrededor de ella en una experiencia perceptual que se concretaba en el espacio y en el tiempo reales[7]. Cabe destacar que Donald Judd, uno de los partidarios más entusiastas y ferviente defensor de Flavin —eran tan cercanos que Judd bautizó a su hijo Flavin—, escribió que el mejor nuevo arte no era la pintura ni la escultura, sino algo completamente diferente que él describió como "específico" en su dimensión física diferenciada y forma de tratamiento directo.

Los minimalistas no fueron los primeros ni los únicos artistas que intentaron evadir el tipo de contenido existencial que caracterizaba a la pintura expresionista abstracta. Más bien compartían con los artistas pop un interés por la cultura de mercado y los objetos cotidianos vernáculos. Ambos estilos también compartían un interés por las estrategias no jerárquicas de composición, es decir, por la forma de organizar las pinturas o las esculturas de modo que cada elemento de la obra de arte fuera igualmente privilegiado (en oposición a estar al servicio de un todo más grande). Para ello, las primeras obras de Flavin (las que produjo antes de acudir a la luz fluorescente) se valieron de las tradiciones del arte pop, combinando un sentido agudo de la historia del arte reciente, en esculturas de asociación libre que utilizaban de manera reiterada elementos de la cultura popular. Por ejemplo, su serie *Barbara Roses* (1962-1966) se refiere claramente a la influyente crítica de arte Barbara Rose (quien postuló la teoría sobre el surgimiento del minimalismo en su ensayo de 1965 "ABC Art"), al tiempo que evoca los primeros objetos-esculturas metálicos de Jasper Johns: bombillos y linternas recubiertas con una pasta plateada. En sus obras, Johns juega con la reflectividad del metal frente a la iluminación de la luz eléctrica, sustituyendo la una con la otra, a la vez que conmemora un objeto cotidiano y hace alusión al acto creativo mismo, simbolizado por la metáfora de una idea que golpea como una ráfaga de luz. Johns fue una figura importante en el surgimiento del minimalismo, en parte porque transmitió a las nuevas generaciones la noción de Marcel Duchamp acerca del *readymade* (ya disponible): un objeto cotidiano reubicado en una sala, con lo cual se convierte en una obra de arte por su nueva ubicación[8]. Los *icons* (íconos) de Flavin, que terminó entre 1962 y 1963, así como los objetos-esculturas metálicos de Johns se valieron de los tubos de luz eléctrica ya disponibles. En cada uno de los ocho *icons* que produjo, Flavin fijó bombillos a los lados y en las superficies de los lienzos cuadrados monocromáticos, transformando así imágenes que eran en principio estáticas en objetos incandescentes.

Flavin acudió al seminario como adolescente y contempló el sacerdocio, y los *icons* eran una alusión obvia, aunque irónica, a los "santuarios católicos" de su niñez[9]. De hecho, en su obra, Flavin a menudo hacía referencias mordaces a la religiosidad de su infancia, al yuxtaponer el lenguaje imperecedero de la espiritualidad con lo efímero de su material industrial. Aunque Flavin, como muchos artistas minimalistas, al conversar se rehusaba a asignar un significado simbólico a su arte, los títulos de sus obras a menudo ponen de presente una conciencia profunda del simbolismo histórico de la luz en el arte y hacen referencia sentimental a personas importantes en su vida privada o profesional. Por ello, en vez de evitar las connotaciones externas, la primera obra de Flavin estrictamente fluorescente de arte minimalista, *the diagonal of May 25, 1963*, estaba dedicada al modernista rumano Constantin Brancusi, que también se llegó a conocer como *the diagonal of personal ecstasy*. Por una parte, el brillo del tubo amarillo le recordaba a Flavin los imponentes rayos dorados del retrato eufórico de *El éxtasis de Santa Teresa*, del escultor italiano del Renacimiento Gian Lorenzo Bernini, quien extendía, mediante la reflexión lumínica, la forma de la obra más allá de los límites físicos y materiales. Por otra parte, las luces fluorescentes de Flavin parecen extenderse espacialmente de manera infinita hacia fuera, volviendo literal la promesa de la *Columna sin fin* de Brancusi (concebida inicialmente en 1919), que introdujo a los artistas europeos a una estrategia composicional sistemática basada en la repetición de unidades geométricas. Sin embargo, este empeño tuvo un giro irónico, porque la escultura fluorescente de Flavin no logra ser infinita, está delimitada por la duración del bombillo mismo.

Aunque el minimalismo en los Estados Unidos con frecuencia hablaba de desarrollar un estilo específicamente estadounidense, que fuera del todo nuevo y propio, Flavin se vio profundamente impactado por un amplio rango de tradiciones artísticas, en particular aquellas del modernismo europeo que desafiaban las convenciones espaciales de las obras de arte. Más aún, Flavin y su generación de artistas llegaron a conocer la vanguardia rusa mediante el libro revelador de Camilla Gray, publicado en 1962, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Gray registró no solo las innovaciones materiales de los constructivistas y los suprematistas, sino también las fallas de un proyecto utópico que entrelazaba ideales revolucionarios con el lenguaje de la abstracción pura[10]. En este libro, el inacabado *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladímir Tatlin, una torre en espiral de hierro y vidrio que nunca se pudo terminar, llegó a simbolizar el proyecto incompleto de la vanguardia rusa para esta cohorte de artistas más jóvenes. Rindiendo homenaje a este legado, Flavin produjo cincuenta *"monuments"* (monumentos) dedicados a Tatlin entre 1964 y 1990 (su serie más grande y significativa de obras). Sin embargo, al entrecomillar la palabra *monuments*, Flavin reconocía la paradoja inherente a sus estructuras conmemorativas. Igual que con su dedicatoria a Brancusi, Flavin llama la atención sobre el hecho de que los bombillos se fundirán o simplemente se apagarán. La ambigüedad del título de la obra evidencia su resistencia al dogma de la clasificación.

Los *"monuments" for V. Tatlin*, dos de los cuales aparecen en esta exposición, se destacan por ser instalaciones verticales con luz fluorescente blanca y fría. Cada una de ellas se fija a un sistema simple que



*the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*

utiliza al menos uno, pero no más de dos bombillos de luz blanca fluorescente fría, de la misma longitud, disponibles en el mercado, que amplían experimentos anteriores del artista con las series, introduciendo el concepto de permutaciones[11]. Flavin empezó a crear instalaciones permutables casi desde el momento en que descubrió la luz fluorescente. Por ejemplo, *the nominal three (to William of Ockham)*, 1963 —una obra producida poco después de *the diagonal of May 25, 1963*— consta de tres juegos de luces que van en aumento de manera progresiva en una unidad, a medida que se distribuyen por la pared de un costado al otro. Esta obra está dedicada al filósofo inglés y monje franciscano Guillermo de Ockham, cuya teoría sobre el nominalismo (conocida como la navaja de Ockham) se basa en la lógica matemática —en contraposición con las enseñanzas católicas— y postula que cuando se está explicando una idea es mejor recurrir al menor número posible de variables. Como Flavin le parafraseaba a Bochner: "Los principios (entidades) no deben multiplicarse innecesariamente". De esta manera, *the nominal three* es un ejercicio de contención y expansión. Así como la primera obra de Flavin se extiende estructuralmente por medio del espacio, de la misma manera la escultura logra contener toda la pared y el ambiente circundante en una simple secuencia matemática.

Al trabajar con la luz fluorescente, Flavin llegó a darse cuenta de que una sala podía ser parte de la obra de arte, más allá de ser un simple espacio que la contiene. En su texto autobiográfico "... in daylight and cool white" (... a la luz del día y en blanco frío), lo explica así: "Ahora todo el contenedor espacial y sus partes, la pared, el piso y el techo, podrían sostener esta franja de luz, pero no restringirían su acto luminoso, a menos que lo envolvieran". En este mismo sentido, Flavin contemplaba el potencial que tenía *the nominal three* para activar toda la sala en un esquema contemporáneo que incluye intervalos de luz cada vez mayores, ubicados en las cuatro paredes del espacio, de modo que todo el soporte arquitectónico se transforma en un componente físico de la obra.

Al seguir examinando la interacción entre la luz y la arquitectura, Flavin señala en su ensayo: "Sabía que el lugar mismo de la sala se podía descomponer y jugar con él, creando ilusiones con la luz real (luz eléctrica) en lugares cruciales de la composición del espacio". En este contexto, los rincones se convirtieron en una fuente de fascinación especialmente potente para el artista. Muchos artistas minimalistas estaban interesados en los rincones en esta época, precisamente porque estos eran un lugar de encuentro arquitectónico que señalaba la presencia de un espacio tridimensional. Robert Morris ubicó, con un ajuste perfecto, una estructura piramidal de madera contrachapada en un rincón de la Green Gallery de Nueva York en 1964, transformando el lugar de encuentro de tres planos, al agregar un cuarto plano inclinado. De la misma manera, en 1965, Flavin insertó un tubo de luz fluorescente rosada, *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, en una grieta de una pared. Al respecto señaló que "si usted inserta un tubo fluorescente de 2.4 m en el eje vertical de un rincón puede destruir ese rincón"[12]. Es decir, se puede crear una situación en la cual los límites arquitectónicos del rincón se disuelven por los efectos ópticos de la luz. Los coloquialmente conocidos como *leaners* (inclinadores) de Flavin, producidos unos años después, en 1969, trastocaban los bordes de los rincones aún más. Cada una de las cuatro esculturas sin título que conforman la obra que se incluye en *Dan Flavin. Espacio y luz* consta de un tubo de luz rosada de 2.4 m de longitud, cuyo exterior se muestra de frente, y está instalado en el espacio de encuentro entre dos paredes. En la parte posterior de cada tubo rosado se ha fijado otro tubo de 0.6 m de longitud, de otro color, que alumbra directamente el rincón. Al mezclar los colores en variaciones cromáticas determinadas, los *leaners* de Flavin disipan los ángulos de los rincones en una bruma ambiental.

Asimismo, la serie *European Couples* (Parejas europeas) de Flavin, que inició en 1966, tiene en cuenta la geometría de los rincones, al enmarcar este espacio. Por ejemplo, *untitled (to Christina and Bruno)* (1966-1971) consta de un cuadrado de luz fluorescente amarilla, formado por dos tubos horizontales que dan al exterior, conectados con dos tubos verticales que dan al interior. Todo el cuadrado se ha fijado en un rincón a manera del marco de un cuadro, aislando una sección del espacio que el observador puede ver, pero no detallar. La tensión entre los asuntos pictóricos y los esculturales anima esta y las otras siete parejas europeas que se incluyen en la exposición, ya que cada obra se desplaza entre la superficie plana, que implica su formato cuadrado, y la profundidad de lo expuesto por su ubicación resonante en la sala, con lo cual se disuelven los límites entre las formas mediales.

Si bien los *leaners* y la serie *European Couples* de Flavin trastocan la experiencia de un marco arquitectónico existente, su serie de barreras crean interrupciones físicas en el espacio organizado de la sala. Por ejemplo, en *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, cuadrados de unidades de luz verde de 1.2 m se ubican de forma secuencial para bloquear físicamente, mediante la luz, un pasillo o un segmento del espacio. Al comenzar en un extremo de la sala y extenderse hasta el final de ella, estas unidades de luz se encuentran una al lado de la otra, incluso a intervalos de 0.6 m, creando una línea diagonal a través de la sala que obliga al observador a rodearla. Quizá más que cualquier otra obra de Flavin, las barreras ejemplifican el tipo de composición no jerárquico que Donald Judd cariñosamente describía como "una cosa después de la otra"[13].

Durante la década de los años sesenta y a comienzos de los setenta, la obra de Flavin evolucionó desde considerar cómo la proyección de la luz en el espacio de una habitación destacaba lo arquitectónico de la sala, hasta las intervenciones literales en la arquitectura que apoyaban las experiencias lumínicas. El observador era fundamental en cada fase de este desarrollo, al activar la obra mediante su experiencia perceptual corporal. Si bien en un comienzo la obra

de Flavin se experimenta instantáneamente como color, esta se desarrolla a medida que el observador se desplaza dentro de esta nube luminiscente, al toparse con sus bordes ambiguos: los lugares donde la luz se detiene y las instalaciones comienzan o donde los bordes de la arquitectura circundante se transforman en profundidad etérea.

1
Dan Flavin, "... in daylight or cool white", en *Artforum* 4, n.° 4 (diciembre de 1965), 24.

2
*Ibid.*

3
*Ibid.*

4
Flavin se refiere a la simplicidad material de su avance transgresivo de *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* como "insoslayable en un descanso brillante". *Ibid.*

5
Mel Bochner, "Art in Process: Structures", *Arts Magazine* 40, n.° 9 (septiembre-octubre de 1966): 38-39. Reimpreso en *It is What It Is: Writings on Dan Flavin since 1964*, editado por Paula Feldman y Karsten Schubert (Londres: Ridinghouse en asociación con Thames & Hudson, 2004), 29.

6
Algunas veces Flavin numeraba su obra como "edición 3 de 5", aunque no llegó a realizar este número en vida. Esto dio pie a que se falsificaran algunas ediciones que nunca existieron, con lo cual se debate en el mundo del arte sobre la autenticidad de estas ediciones posteriores. Sin inclinarnos aquí en uno u otro sentido, el debate mismo llega a la raíz del desafío del minimalismo frente al estatus del objeto como evidencia del genio artístico.

7
El énfasis del minimalismo sobre el papel del espectador al completar la obra de arte es subrayado especialmente por Marcel Duchamp en 1965, en su proclama sobre *El acto creativo*, en el sentido de que todas las obras necesitan de una audiencia para estar completas, al tiempo que también se adelanta a la reconceptualización del lector y el autor, que el teórico francés Roland Barthes describió en 1967 como la muerte del autor y el nacimiento del lector.

8
Johns produjo estas obras después de una visita en 1957 al Philadelphia Museum of Art, donde se expuso una obra importante de *readymades* de Duchamp.

9
Michael Govan, "Irony in Light", en *Dan Flavin: A Retrospective*, editado por Michael Govan y Tiffany Bell, (New Haven: Yale University Press, 2004), 42.

10
Govan, texto completo sobre las luces.

11
En 1980, Flavin introdujo brevemente tres excepciones que reunían combinaciones de luces de día, rojas y amarillas. Sin embargo, los parámetros físicos de la serie fueron constantes.

12
Flavin, "... in daylight and cool white", 24.

13
Esto podría explicar por qué Judd conservó una barrera de Flavin, instalada en su habitación en la ciudad de Nueva York.

# Dan Flavin: Ambiguous Light



Alexis Lowry
Curator, Dia Art Foundation

On May 25th, 1963 the American artist Dan Flavin mounted a standard issue, store-bought unit of yellow fluorescent light directly onto his studio wall. The 8-foot tube rose from the floor in a rightward direction at a 45-degree angle, bisecting the wall that supported it and ethereally projecting a golden hue into the room itself. Observing at this simple configuration closely, Flavin was mesmerized by both its discrete physicality —the fixture dutifully holding its cargo in place—and its promiscuous immateriality—the spreading chromatic bath of gas-discharge. He determined that it held its own as art, needing no further augmentation. As he explained, "it seemed to sustain itself."[1]

At that moment, Flavin found a medium that allowed him to challenge the conventions of painting and sculpture alike, one that would sustain *him* until his death in 1996. In commemoration of his moment of epiphany, Flavin titled this new work according to the date it was realized; and determined that all of his work from this point forward would be governed by "decisions to combine traditions of painting and sculpture in architecture with acts of electric light defining space."[2] Writing about his first purely fluorescent work of art, Flavin explained that when *the diagonal of May 25, 1963* was installed the functional object suddenly became "a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence and drew it closer to invisibility" when isolated on the wall.[3] The fluorescent light envelops the viewer in a haze of colored light that elicits an embodied experience approaching the transcendent.

However, this is undercut by the persistent and unavoidable presence of the instrument's "blunt" fixture (it's hardware).[4] As Flavin's friend and fellow artist Mel Bochner noted in 1966 about *the diagonal of May 25, 1963* and other early works by Flavin, "[o]f course, the fascination resulting from the gaseous fluorescent glow is undeniable. But any attempt to posit the objects with a transcendent nature is disarmed by the immediacy of their presence. They are themselves —which is enough and significant."[5] Bochner continued to praised Flavin's work for its simplicity of form, as well as the systematic nature of its production.

From May 25, 1963 onward, Flavin worked exclusively with commercially available fluorescent lights. These came in ten colors (blue, green, pink, red, ultraviolet, yellow, and four shades of white) and five shapes (one circular and four straight fixtures of varying lengths: 2, 4, 6, and 8 ft), which the artist inventively combined into increasingly environmental displays throughout his life. Following the industrial logic of his material, the artist always worked in editions, usually of three or five. He also frequently realized one sculpture in numerous colors, exploring the different permutational possibilities afforded by his system of prefabricated electric light.[6] Iterations of *the diagonal of May 25, 1963*, for example, were also produced in daylight, soft white, warm white, blue, green, pink, and red. While Flavin's work became progressively complex and architectural in scope as his practice developed, the roots for this expansion can be traced back to his earliest experiments with fluorescent light. *Dan Flavin: Space and Light* does just that, bringing together major examples of Flavin's early minimal art from Dia Art Foundation's collection to examine the ways in which the artist spatially deployed fluorescent light to move beyond the paradigms of both painting and sculpture alike. In doing so, Flavin cultivated an art of ambiguity that resists easy categorization.

Almost immediately critics identified this quality of Flavin's work as exceptional. In 1968, for example, the critic Dore Ashton argued "the viewer is forced to ultimately sense finally the total ambiguity of pictorial or sculptured space and habitable human space" when confronted with a Flavin sculpture. Reviewing the same exhibition at Virginia Dwan Gallery the art historian and critic Rosalind Krauss wrote, as if describing his *diagonal*, that the fluorescent lightbulb in Flavin's work "possess both the figurative density of a line and the inherent ambiguity of its position in space." In this capacity as both image and object or as "image-object" to use Flavin's hybrid term, his works also occupy an ambiguous position within the history of minimalism, simultaneously exhibiting the hallmark characteristics of this movement and revealing its soft boundaries.

Minimal art, the movement which Flavin is most closely associated with, emerged in New York City in the mid 1960s from a range of artistic practices that addressed the relationship amongst the object, the environment in which it is positioned, and the viewer who must navigate this space in an experience of the artwork. Minimalism was, in part, a reaction to the dominance of abstract expressionist painting at the time, which was defined by large gestural canvases that were perceived by many artists as angst ridden and subjective in nature. Trying to get away from the kind of highly personal content of New York School painting, artists such as Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, and, of course, Dan Flavin turned to industrial materials, delegated fabrication (having their work constructed according to plans and diagrams by industry professionals), and authenticating work via certificate rather than signature.

Within this context, they began creating simple geometric configurations—often arranged according to mathematical logic—which they placed either directly on the ground or suggestively in response to the surrounding architecture of the gallery. As a result, the viewer was invited to complete the work by navigating around it in a perceptual experience that takes place in real space and real time.[7] Importantly for the topic at hand, Donald Judd, one of the new style's most vocal advocates, and an ardent supporter of Flavin's—the two were so close Judd named his son Flavin—wrote that the best new art was neither painting, nor sculpture, but something else entirely, which he described as "specific" in its discrete physicality and direct treatment.

Minimalists were not the first or only artists to try and eschew the kind of existential content that

defined abstract expressionist painting. Rather, they shared with pop artists an interest in market culture and everyday vernacular objects. Both styles also shared an interest in non-hierarchical compositional strategies: that is, ways of organizing paintings or sculptures so that each element of the work of art is equally privileged (as opposed to being at the service of a larger whole). To this end, Flavin's very first works (those produced before turning exclusively to fluorescent light) drew on the traditions of pop art combining a keen sense of recent art history into freely associative sculptures that repetitively used elements of popular culture. For example, his series of *Barbara Roses* (1962-1966) made clear reference to the influential art critic Barbara Rose (who would go on to theorize the emergence of minimalism in her 1965 essay "ABC Art"), while also recalling Jasper Johns' first sculpt-metal objects: lightbulbs and flashlights covered in a silvery paste. In these works, Johns plays with the reflectivity of metal versus the illumination of electric light, substituting one for the other, while also commemorating an everyday object, and making an allusion to the creative act itself as symbolized by the metaphor of an idea striking like a flash of light. Johns was an important figure for the emergence of minimalism, in part because he transmitted the notion of Marcel Duchamp's readymade—an everyday object relocated into the gallery which becomes a work of art in its new setting—to younger generations.[8] Flavin's *icons*, completed between 1962 and 1963, like Johns' sculpt-metal objects, harnessed readymade units of electric light. For each of the eight *icons* he produced, Flavin attached illuminated lightbulbs to the sides and surfaces of square, monochromatic canvases, transforming otherwise static images into incandescent objects.

Flavin went to seminary as a teenager and considered the priesthood, and the *icons* made obvious, if ironic, allusion to the "Catholic shrines" of childhood.[9] In fact, Flavin frequently made wry references to the religiosity of his upbringing in his work by juxtaposing the enduring language of spirituality with the ephemerality and utility of his industrial material. Though, like many minimal artists, in conversation Flavin would refuse to attach symbolic significance to his art, his titles often evidence a deep awareness of the historical symbolism of light in art, and/or make sentimental reference to important people from his personal and professional life on the other. Thus rather than eschewing external connotations, Flavin's first work of purely fluorescent, minimal art, *the diagonal of May 25, 1963* was dedicated to the Romanian modernist Constantin Brancusi and was also referred to as *the diagonal of personal ecstasy*. On the one hand, the glow of the yellow tube reminded Flavin of the jutting golden rays of the euphoric portrait of *St. Teresa in Ecstasy* sculpted by Gian Lorenzo Bernini, who, through luminous reflection, extended the form of the work beyond its physical and material boundaries. On the other hand, Flavin's fluorescent lights seem to spatially expand infinitely outward literalizing the promise of Brancusi's *Endless Column* (first conceived of in 1919), which introduced European artists to a systematic compositional strategy based on repeating geometric units. However, this endeavour was not without its ironic twist, because Flavin's fluorescent sculpture is hardly endless. It is instead limited by the lifespan of the lightbulb itself.

Though American minimalists often spoke of developing a specifically American style, one that was entirely new and their own, Flavin was deeply impacted by a wide range of artistic traditions that challenged the spatial conventions of works of art, and particularly those of European modernism. Importantly, Flavin and his generation of artists were introduced to the Russian Avant-Garde through Camilla Gray's revelatory 1962 book, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Gray chronicled not only the material innovations of the constructivists and Suprematists, but also the failures of a utopian project that intertwined revolutionary ideals with the language of pure abstraction.[10] Through this text, Vladimir Tatlin's unfinished *Monument to the Third International* (1919-1920), a spiraling tower of iron and glass that could never be built came to symbolize the incomplete project of the Russian Avant-Garde for this younger cohort of artists. Paying tribute to this legacy, Flavin produced fifty "monuments" dedicated to Tatlin between 1964 and 1990 (his largest and most significant series of works). However, placing the word *monument* in quotations, Flavin reflexively acknowledged the inherent paradox of his commemorative structures. As with his dedication to Brancusi, he draws attention to the fact that the bulbs will either burn out, or just be turned off. The ambiguity of such titular wordplay evinces his resistance towards the dogma of classification.

The *"monuments" for V. Tatlin*, two of which are included in this exhibition, are predominantly vertical arrangements of cool white fluorescent light. Each adheres to a simple system of using at least one but no more than two of each length of commercially available cool white fluorescent light bulbs, and they expand upon the artists earlier experiments with seriality by introducing the concept of permutations.[11] Flavin began creating permutational arrangements almost as soon as he discovered fluorescent light. For example, *the nominal three (to William Ockham)*, 1963—a work produced shortly after *the diagonal of May 25, 1963*—consists of three sets of lights that progressively increase by one unit, as they move across the wall from end to end. Dedicated to the fourteenth-century English philosopher and Franciscan monk, William of Ockham, whose theory of nominalism (referred to as Ockham's razor) drew on mathematical logic – in contradiction to Catholic teachings— to postulate that when explaining any idea, it is best to resort to the least possible number of variables. As Flavin paraphrased to Bochner: "principles (entities) should not be multiplied unnecessarily." *the nominal three* is thus an exercise in both restraint and expansion. Just as Flavin's first work extends itself structurally through space, in the same way the sculpture manages to contain the wall and surrounding environment entirely.

Working with fluorescent light, Flavin came to realize that a room could serve as a part of the work of art rather than simply a space that contains it. In his autobiographical text "... in daylight or cool white" he explained: "Now all of the contained space and its parts—wall, floor and ceiling, could support this band of light but would not restrict its act of light except to enfold it." In keeping with this observation, he further contemplated *the nominal three*'s potential to engage the entire gallery in a contemporaneous layout that imagines progressively increasing intervals of light placed on all four of the gallery's walls, so that the entire architectural support is transformed into a physical component of the work.

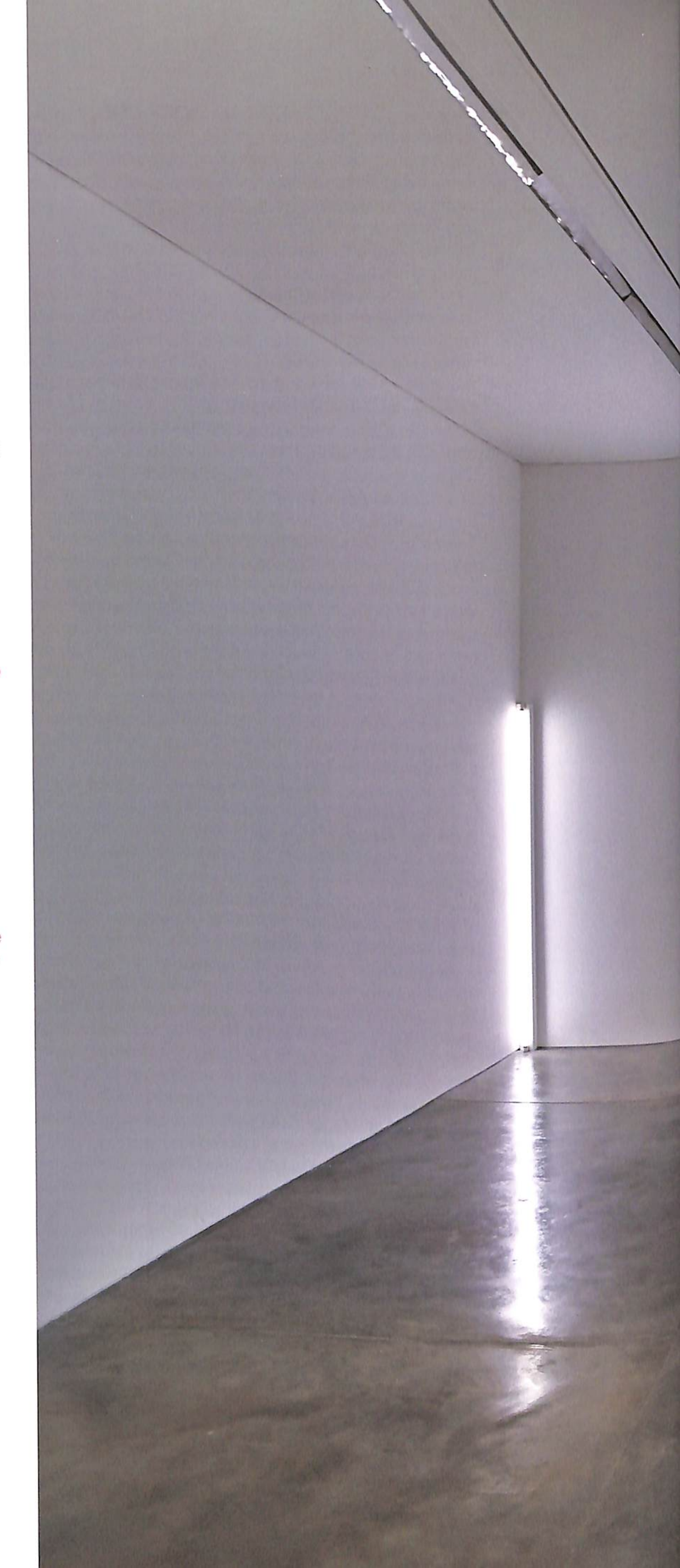
Continuing to examine the interplay between light and architecture, Flavin noted in "... in daylight and cool white": "I knew that the actual space of a room could be broken down and played with by planting illusions of real light (electric light) at crucial junctures in the room's composition." Within this context the corner became a particularly potent source of fascination for the artist. Many minimal artists where interested in the corner at this time, precisely because this was an architectural juncture that signaled the presence of three-dimensional space. Robert Morris positioned a plywood pyramidal structure snuggly into the corner of New York City's Green Gallery in 1964, transforming the meeting of three planes with the addition of a sloping fourth. Likewise, in 1965 Flavin tucked a single tube of pink fluorescent light, *pink out of a corner (to Jasper Johns)*, into the crevice of a wall. Writing about this work he noted, "if you press an eight-foot fluorescent lamp into the vertical climb of a corner, you can destroy that corner."[12] That is, you can create a situation in which the architectural boundaries of the corner are dispersed by the optical effects of light. Flavin's colloquially called leaners produced just a few years later in 1969 disrupt the edges of the corner ever further. Each of the four untitled sculptures from this body of work that are included in *Dan Flavin: Space and Light* consist of one outwardly facing 8-foot unit of pink light that is canted into the meeting point of two walls. Attached to the back of each pink tube is a 2-foot unit of another color that shines directly into the corner itself. Blending colors into unique chromatic variations, Flavin's leaners dispel the angularity of their corners into ambient haze.

Likewise, Flavin's series of the *European Couples* begun in 1966, consider the geometry of the corner by framing this architectural space. *untitled (to Christina and Bruno)* (1966-1971), for example, consists of a square of yellow fluorescent light formed by attaching two horizontal and inwardly facing tubes to two vertical and outwardly facing tubes. The entire square is pressed into the corner like a picture frame, isolating a section of space that the viewer can see but not enter. The tension between painterly and sculptural concerns animate this and the other seven *European Couples* included in this exhibition, as each work hovers between the flat surface implied by its square format, and the depth of exposed by its resonant placement in the gallery, with which the boundaries between medial forms are dissolved.

While Flavin's *leaners* and the *European Couples* disrupt the experience of an existing architectural frame, his series of barriers create physical interruptions into the organized space of the gallery. In *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, for example, squares of 4-foot units of green light are arranged sequentially to physically block a passageway or segment of space with light. Beginning at one end of the gallery and extending all the way to the other, these units of light are placed side by side, at even 2-foot intervals, creating a diagonal line across the gallery that forces the viewer circuitously around it. Perhaps more than any of Flavin's other work, the barriers exemplify the kind of non-hierarchical compositional order that Donald Judd affectionately described as "one thing after another."[13]

Throughout the 1960s and early 1970s Flavin's work evolved from a consideration on how light projecting into the space of a room implicates the architectural of the gallery, to literal interventions into architecture that support experiences of light. The viewer was central to each phase of this development, activating the work through their embodied perceptual experience. While at first instantaneously absorbed as color, Flavin's work unfolds as a person moves around within this luminescent cloud, finding its ambiguous edges: the places where the light stops and the fixtures begin, or where the edges of the surrounding architecture transform into ethereal depth.

1
Dan Flavin, "...in daylight or cool white" *Artforum* 4, n°. 4 (December 1965), 24.
2
*Ibid*.
3
*Ibid*.
4
Flavin refers to the material simplicity of his transgressive breakthrough *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* as "blunt in bright repose," ibid.
5
Mel Bochner, "Art in Process – Structures," *Arts Magazine* 40, no. 9 (September-October, 1966): 38-39. Reprinted in *It is What It Is: Writings on Dan Flavin since 1964*, ed. Paula Feldman and Karsten Schubert (London: Ridinghouse in association with Thames & Hudson, 2004), 29.
6
Sometimes Flavin would list a work as an edition of 3 or 5, but only complete less than this amount in his lifetime. As a result, today the estate has been fabricating some of these unrealized editions, and there is debate within artworld about the authenticity of these later editions. Without weighing in one way or the other here, the debate itself goes to the heart of minimalism challenge to the status of the object as evidence of artistic genius.
7
Minimalism's emphasis on the role of the spectator in completing the work of art notably recalled Marcel Duchamp's 1965 proclamation in the Creative Act that all works need an audience to be complete, while also anticipating the reconceptualization of readership and authorship that the French theorist Roland Barthes described in 1967 as the death of the author and the birth of the reader.
8
Johns produced the these works after a 1957 visit to the Philadelphia Museum of Art where an important display of Duchamp's readymades was presented.
9
Michael Govan, "Irony in Light" in *Dan Flavin: A Retrospective*, ed. Michael Govan and Tiffany Bell, (New Haven: Yale University Press, 2004), 42.
10
Govan complete lights text.
11
In 1980, Flavin briefly introduced three exceptions that assembled combinations of daylight, red, and yellow lights; however, the physical parameters of the series remained constant.
12
Flavin, "... in daylight," 24.
13
This might explain why Judd kept a Flavin barrier installed in his bedroom in New York City.





*the nominal three (to William Ockham)*, 1963

# Dentro y fuera de la cuadrícula: una historia mínima del arte en Colombia

Mariángela Méndez Prencke
Curadora, Röda Sten Konsthall, Gotemburgo

El minimalismo, tal como se entiende el término para designar el trabajo de los artistas estadounidenses Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre y, en ocasiones, Frank Stella, es una herencia de la batalla radical entre la abstracción y el realismo. El minimalismo designaba —de forma peyorativa inicialmente— las prácticas que se asociaban con obras provenientes de los Estados Unidos y Europa occidental, realizadas durante la década de 1960 y parte de la de 1970, pinturas monocromáticas, de factura industrial y seriada, de carácter impersonal, con un contenido estético mínimo, que ocupaban el mismo espacio de las otras cosas del mundo, pero que se diferenciaban de ellas en tanto estas eran, y son, arte. Se trata de un arte desprovisto de ilusionismo, que no es metafórico ni representa nada. En palabras de Frank Stella: "What you see is what you see" (Lo que ves es lo que es).

El minimalismo, visto desde esta perspectiva, es un heredero de la abstracción, esa área de cualidades estéticas del modernismo, removida de un presente siempre y fatalmente comprometido. La cuadrícula, que es una forma económica de hablar de abstracción, según la historiadora y crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss, les sirvió a los modernos para aterrizar en el presente, desconectados del pasado y de la tradición. También le sirvió al arte para anunciar su deseo de silencio, de ser una proposición meramente visual en oposición a la narrativa del lenguaje. Según Krauss: "La cuadrícula es a lo que el arte se parece cuando le da la espalda a la naturaleza"[1]. Y en ese sentido se convirtió en el espacio autónomo del arte, cuando este es lo que es y no se parece a nada más.

La cuadrícula, que en principio abrió las puertas a otras formas de ver que no estaban bajo la tiranía de lo figurativo, en Colombia, sin embargo, no ha sido adoptada como dispositivo radical de lectura. Un presente siempre urgente y vertiginoso como el nuestro ha necesitado del lenguaje del arte para escapar de los regímenes de control (a lo Foucault) que organizan los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los vivos. Quizá para un gran número de artistas en Colombia, la cuadrícula, la abstracción pura que ella representa, ha sido percibida como la retícula de mapeo que posibilitó la conquista del nuevo mundo.

Con frecuencia, la historia es abordada en orden consecutivo, y en esa cuadrícula es mucho lo que se queda por fuera. La espiral, en cambio —como una forma afectiva de revisar la historia, el arte y los referentes—, ilumina un tipo de conectividad manifiesta en la repetición, la irradiación y el retroceso. Por eso, ante la invitación a escribir sobre la presencia (o la ausencia) del minimalismo en el arte en Colombia, quiero proponer la espiral como una herramienta de desvío.

Mi intención no es identificar características del minimalismo en obras de arte en Colombia. Quiero, en lo posible, abrir esa etiqueta de minimalismo y expandirla, sacarla de su certeza histórica y cargarla de gestos. ¿De qué serviría hoy llamar minimalista a algo que se parece al minimalismo, pero que tiene otros intereses? Pretender una inclusión tardía es irrelevante, más aún cuando esa definición de minimalismo no fue pensada en sus inicios como un fenómeno global, sino exclusivo de unos pocos.

Lo que me parece interesante es explorar el carácter asincrónico de algunos de los gestos del minimalismo en el plano local, en su relación con la abstracción pura e impersonal. Me interesa aproximarme al minimalismo no como un estilo o un movimiento, sino como una estrategia, una forma de pensamiento que invita a ciertas reflexiones urgentes que no se pueden quedar solo en el reino de lo meramente formal. Quiero señalar que el minimalismo en Colombia es una estrategia para dislocar el pensamiento, con la intención de centrarlo en lo urgente, es una táctica que prescinde de los adornos para comunicar el compromiso del arte con la sociedad y la construcción de sociedades más justas.

La arquitecta y diseñadora brasileña Lina Bo Bardi, encargada de diseñar el Museo de Arte de São Paulo, habla del tiempo lineal como una invención de Occidente: "El tiempo no es lineal, es un enmarañamiento maravilloso, en cualquier momento se pueden escoger puntos, e inventar soluciones sin principio ni fin"[2]. Espero, con esta constelación trazada en forma de espiral, ofrecer una perspectiva no lineal del tiempo, en el que las obras están enredadas, imbricadas las unas con las otras. Espero poder señalar unos gestos que no se consiguen alcanzar sino de manera asintótica, iluminar las fuerzas que impulsaron a los artistas a tomar otro camino, un desvío que, en efecto, cambia las reglas del minimalismo, pero que también implica repensar una historia del arte global, que no puede ser solo dictada desde los Estados Unidos o Europa occidental.

¿Por qué se percibe un movimiento de un modo particular en un momento preciso y no en otro? Nietzsche ha dicho que quien pertenece verdaderamente a su tiempo, quien es en realidad contemporáneo, es aquel que no coincide a la perfección con su tiempo ni se adecúa a sus dictámenes, y es por ello, en este sentido, inactual. Y justo por esta razón, desde ese anacronismo, esa persona es capaz de percibir y vivir su tiempo. En otras palabras, el contemporáneo es aquel que percibe el instante en el cual el cronómetro marca el tiempo de "no más" y "aún no" —constituyendo con el pasado y, quizá, también con el futuro— una relación particular.

Desde la década de los años cincuenta del siglo pasado, una generación de artistas en Colombia consolidó la modernidad. Desde entonces, el arte ha estado atrapado en la esquizofrenia de lo local, de lo propio y del internacionalismo. Para la historiadora de arte Carmen María Jaramillo, esto se reconocía en dos tendencias: por un lado, la de los *americanistas*, que miraban al pasado indígena con intereses nacionalistas, como el grupo Bachué; y por otro lado, los *trabistas*, seguidores de la crítica y pedagoga Marta Traba, que tenían como referente lo que se producía en Europa y Estados Unidos, algo que a ella le interesaba como forma para superar el provincialismo de las artes en Latinoamérica, frente al arte producido desde los centros de poder.

Como lo menciona Jaramillo, en su libro *Fisuras del arte moderno en Colombia*[3], también se dio que, a mediados de la década de 1960, artistas jóvenes como Fernando Botero, Alejandro Obregón, Judith Márquez y Lucy Tejada, entre otros, procuraban entablar un diálogo con el arte moderno que se producía en otros lugares, pero que, no obstante, buscaban conservar las particularidades locales de su entorno. Este cruce de ideas y referentes visuales se dio gracias a que las nuevas tecnologías en la comunicación hicieron posible que la circulación de información fuera más rápida que en otro momento de la historia.

Según Jaramillo, los artistas se apropiaron de los elementos que individualmente les interesaban de las vanguardias, pero los recontextualizaban, de acuerdo con las dinámicas del entorno local y el estilo de cada artista. Así, las noticias de vanguardias desgastadas de Europa y los Estados Unidos llegaban con cierto desfase a Latinoamérica, y con la permanente influencia del contexto local se dio paso a una coexistencia, a una simultaneidad de propuestas ajustadas a las necesidades expresivas de los artistas.

## *The Best Way to Do Art*

Esta situación, sobre cómo se recibían las noticias del arte en nuestra periferia, fue el tema de la exposición *The Best Way to Do Art*, curada por los artistas Bernardo Ortiz y Elías Heim en la Galería Santa Fe, en el año 2002, cuando aún funcionaba en el Planetario Distrital de Bogotá. A la entrada de la exposición, a manera de prólogo, se leía un texto del artista conceptual John Baldessari, de su serie *Ingres and Other Parables*, de 1972, que decía:

*The Best Way to Do Art*: Un joven artista, en la Facultad de Artes, idolatraba las pinturas de Cézanne. Miraba y estudiaba todos los libros que podía encontrar sobre Cézanne y copiaba todas las reproducciones de su obra que hallaba en ellos.

Visitó un museo y por primera vez vio una pintura de Cézanne en la vida real. La odió. No se parecía en nada a los Cezannes que había estudiado en los libros. Desde ese día, hizo todas sus pinturas del tamaño de las reproducciones y las pintó en blanco y negro. También pintó los pies de fotos y las explicaciones que los libros ofrecían sobre las pinturas. Muchas veces solo usaba palabras.

Y entonces un día se dio cuenta de que muy pocas personas visitan las galerías de arte o los museos y que muchas personas, en cambio, ven los libros y revistas, como él lo hacía, y también como él, los reciben por correo.

Moraleja: es difícil introducir una pintura en un buzón[4].

Este texto estaba acompañado por una fotografía en blanco y negro de un avión en vuelo, que hacía inevitable no hacer la asociación con la forma como nos acercamos en nuestro contexto al arte, es decir, "a través de libros, revistas, diapositivas y narraciones de viajes", como escribió Bernardo Ortiz en el texto del catálogo.

La exposición contó con obras paradigmáticas de artistas del minimalismo y del arte conceptual internacional. Parte de la sala estaba iluminada por la famosa instalación de luz de Dan Flavin *"monument" for V. Tatlin*, de 1964, hecha con ocho tubos de luz fluorescente blanca. También había obras de Mel Bochner, Daniel Buren, On Kawara, Michael Asher, John Cage, Richard Long, Dick Higgins, Piero Manzoni, Peter Hutchinson, Hans Haacke, Richard Artschwager, Joseph Kosuth, Sigmar Polke, Jan Dibbets y Cildo Meireles. La curaduría se concentró en obras ideadas por estos artistas a mitad de su carrera, y en su mayoría eran de color blanco y negro, como las reproducciones de los libros. Tenían en común que eran obras que no habían sido hechas directamente por la mano del artista, sino que utilizaban elementos industriales o de reproducción masiva, instalados de acuerdo con un set de instrucciones.

Según los intereses conceptuales de los artistas, el resultado fue una exposición de obras que obedecen a un proceso de producción que transgrede conceptos sagrados de autoría, originalidad, expresividad y estilo. Conceptos que aún hoy determinan el valor de una obra de arte ante el público y el mercado del arte.

Entonces, si el arte es lo que el artista dice que es arte o, como diría Frank Stella, "es lo que ves", no nos debería preocupar decir que las obras en esa exposición fueron realizadas sin ningún préstamo por parte de los museos ni de los artistas. Es más, los costos de producción de las obras no superaron el millón de pesos (de ese entonces), pero de haber seguido el curso burocrático necesario para obtener los "originales", o los derechos de reproducción, el costo hubiera sido de 244 880 dólares, a la tasa de cambio de la época, según fuentes de Christie's y Sotheby's consultadas por los curadores entonces. Teniendo esto en cuenta, ¿podríamos decir que esta exposición es una estafa, que es falsa y que traiciona las premisas conceptuales del minimalismo o el arte conceptual?

Al traer al presente este caso me interesa subrayar la perspectiva que desde aquí no pierde de vista los referentes, la influencia que viene impuesta por una historia del arte, que en esos momentos apenas empezábamos a cuestionar desde algo que hoy llamamos una perspectiva decolonial. Los gestos materiales reproducidos para esta exposición reconocen a los autores; las líneas blancas y negras son de Buren, los tubos fluorescentes son de Flavin, el vidrio reclinado es de Kosuth..., así la obra esté en Colombia, en Nueva York o en cualquier parte del mundo.

La pregunta que queda es si esos artistas reconocerían esas obras como suyas, o si reconocerían a los artistas Bernardo Ortiz y Elías Heim como "autores". Para los artistas marginales siempre ha sido posible desear el arte de un otro que ni sabe, ni le importa si el otro existe. En todo caso, acordemos

que no se trató de una exposición engañosa, desde el comienzo se anunció que la manera más común en que circulan las obras de arte es a través de su reproducción.

## *Ingeniería de la visión* y *La danta*

Carmen María Jaramillo también anota en su libro *Fisuras del arte moderno*, que aquí el abstraccionismo llevaba poco más de diez años, mientras que en Europa llevaba al menos cuarenta años de proceso, razón por la cual el abstraccionismo en Colombia está lejos de ser un lenguaje purista. En los años sesenta y setenta, por ejemplo, coexistían elementos figurativos y geométricos, procedentes de diferentes momentos de la historia de la abstracción, incluido el pop y el nuevo realismo, que se encontraban en auge al mismo tiempo.

En 1964, en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Bogotá, Fernando Botero declaró ante la prensa que estaba a favor "de la anécdota y el arte impuro"[5]. Y es que, en Colombia, como bien había dicho el poeta nadaísta Gonzalo Arango en el prólogo del libro *13 poetas nadaístas*, "El infierno de la belleza", publicado en 1963, el arte, la poesía, no es para almas platónicas, equilibradas ni razonables: "No tiene nada que ver con la nostalgia de un mundo mejor, ni con el sueño de otro mundo. Se instaló en su tiempo porque era allí donde tenía que instalarse, bajo un cielo de dolor, brutalidad y agonía". Y remataba: "Por eso la función de la auténtica poesía no es otra que reclutar los seres a la existencia"[6].

Colombia es un país de mezclas, con una realidad tan cargada, tan rica, tan agobiante, que es natural que el péndulo siempre oscile entre la abstracción en sus formas ampliadas y lo figurativo como forma narrativa para abordar la urgencia de cada presente. Tal es el caso de dos de los premios de los Salones Nacionales y Regionales de Artistas, eventos que por muchos años fueron el termómetro del arte nacional; hablamos de *La danta*, de Luis Antonio Gaona, y del tríptico *Ingeniería de la visión*, de Carlos Rojas.

*La danta* es una talla en madera que hace una descripción figurativa, en tamaño real, de una danta. Esta escultura ganó el premio del x Salón Regional de Artistas, Orinoquía, en 2004, y para poder participar en la exposición el artista tuvo que cargar a pie y a lomo de mula la escultura, por un buen tramo de monte y selva, hasta llegar a una carretera donde pudo continuar en un vehículo que hizo el trayecto hasta Villavicencio, lugar donde se llevó a cabo la exposición. La escultura en madera no estaba pintada, no tenía adornos ni detalles innecesarios, fondo y forma eran igual de relevantes. La obra se instaló directamente sobre el suelo, dándole la espalda a la puerta de entrada del espacio, como si el animalito mismo se sintiera extraño y fuera de lugar. Esta ubicación afectaba la forma como las otras obras funcionaban y eran percibidas en el espacio expositivo, ahí mismo donde naturaleza y civilización aún se disputaban un lugar.

Entre los tres jurados de premiación había uno local, que debía servir para ayudar a leer el contexto, y dos jurados nacionales, pero de talla internacional (Nadín Ospina y Juan Fernando Herrán). El fallo fue polémico, entre otras porque estigmatizaba la producción local. Algunos artistas y docentes leyeron el premio como un cliché de lo que se espera de la región: artesanía y selva, sin contacto con las tendencias globales del arte del momento y, por tanto, un insulto a la producción plástica del lugar, pues mostraba un desconocimiento manifiesto del contexto por parte de los jurados, quienes, además, ignoraban otros lenguajes más contemporáneos, por así decirlo.

El artista y profesor en la Universidad de los Llanos, Libardo Archila, en un texto que presentó en el foro académico de ese x Salón Regional de Artistas, dijo que el premio "parecía más un ejercicio antropológico perverso y de poder sobre los individuos locales por parte de categorías intelectuales, supuestamente no permitidas a los locales"[7].

Treinta y cinco años atrás, otro premio, el del xx Salón Nacional de Artistas de 1969, fue igualmente polémico, pero por las razones opuestas. El jurado, conformado por Kynaston McShine (Estados Unidos), Santiago Cárdenas (Colombia) y Armando Morales (Nicaragua), entregó el primer premio a Carlos Rojas, el segundo lugar quedó en manos de la estudiante Yolanda Pineda y el tercero fue otorgado a Álvaro Barrios.

Cabe anotar en esta espiral cruzada por eventos que conectan obras y artistas con el minimalismo, que el trabajo del artista Carlos Rojas responde a los preceptos conceptuales del minimalismo estadounidense, del que es contemporáneo en tiempo y estilo. Su obra temprana, de la cual hace parte *Ingeniería de la visión* —con la que obtuvo el polémico premio—, confronta la manera tradicional de presentación de la pintura. Se trata de una obra compuesta por tres partes, ubicada en el suelo para relacionarse con el plano horizontal y con la mirada aérea del espectador; es una pintura que se extiende en el espacio como también lo hacía el minimalismo por ese entonces.

Álvaro Barrios calificó de "falsa" la obra general de Carlos Rojas, y rechazó su propio premio porque consideró que la selección y calificación del jurado estuvo "parcializada hacia lo menos auténtico y serio del arte nacional"[8]. Un crítico de arte, que usaba el pseudónimo de Doctor Trueno, escribió un artículo publicado en el periódico *El Tiempo* invitando a revelarse contra "los esbirros imperialistas de estéticas vacías como McShine":

> Hay que dirigir la lucha, porque dentro de su pseudosocialismo abstracto y su frialdad emocional no se dan cuenta de que son simples perros y lacayos de una política fascista [...]. Mientras tanto Colombia seguirá pensando en su propia revolución cultural que, pueden estar seguros, no se hará a base de intrigas parroquiales ni de triunfos envilecidos por el cohecho[9].

Los contrastes en la entrega de estos premios, en dos momentos distintos de la historia del arte y del Salón, pueden ser entendidos también como la eterna dicotomía abstracción-figuración, local-global o, inclusive, ilusionismo-realidad. Es la revisión del canon desde los saberes ancestrales, desde las narrativas de origen y de arraigo: resaltan la importancia de un contexto específico, de las tradiciones del territorio y los conocimientos que allí se han desarrollado, frente a la suspensión de significados, el énfasis en lo meramente visual, sin adornos, y la capacidad de desligarse de lugares específicos y tradiciones, de narrativas y discursos.

Podría decirse que el arte en Colombia, en su relación con lo contemporáneo, en ocasiones decide abrazar la realidad que lo alimenta; en otras, prefiere darle la espalda y vuelve la mirada para proponer un cambio de sensibilidad que rescate percepciones más indirectas e inquietantes, otra manera de ver eso que pasa ahí *afuera*, porque ese afuera sobrepasa el límite de lo nacional.

## *4408 veces* y *Una cosa es una cosa*

Dividir el arte entre figurativo y abstracto, geométrico o realista, es como dividir el presente entre pasado y futuro, cuando se puede citar, reactualizar y revitalizar cualquier momento del pasado, igual que se puede imaginar un futuro. Hasta aquí solo he hablado de obras de artistas de género masculino, al mejor estilo minimalista estadounidense que en su mayoría solo consideró el trabajo de hombres.

Pero, en Colombia, el posminimalismo de los años noventa fue feminista. No tengo espacio para hablar de todo lo que quisiera mencionar aquí, pero voy a referirme brevemente a la obra de las artistas María Teresa Hincapié y Delcy Morelos, quienes, a través de la repetición, la modulación, la cuadrícula, el objeto, y trabajando con medios flexibles como el *performance* y una pintura que se extiende en el espacio, exploran territorios expresionistas sin sacrificar la disciplina formal, la composición precisa y el emplazamiento.

La repetición y la modulación son la autoridad cultural, los señalizadores de la industria y la tecnología propios del minimalismo. Pero, a diferencia de esa tradición formalista, estas artistas buscan abrir espacios para los materiales, los colores y las experiencias sensoriales.

Tanto la obra de Morelos como la de Hincapié se valen de los mismos elementos para expresar lo opuesto, para mantener la conciencia social. En ambas, la ardua labor manual de la factura y la calidez de los materiales y temas contrastan con las obras del minimalismo masculino. Les interesan las mujeres, el rastro de la mano, del tacto, la textura, el ritmo del cuerpo, lo que se contrapone a las superficies frías de la industria y del minimalismo.

El trabajo de María Teresa Hincapié es una reflexión sobre la cotidianidad de la vida de la mujer, pero también sobre las cosas materiales. La obra de Delcy Morelos es una obra que en la década de 1990 estalla, y en los últimos veinte años no se ha recogido, se sigue expandiendo en el espacio, con un lenguaje de formas puras, pero altamente expresivas, en las que la pintura no colorea la escultura, sino que la constituye. El color es el material mismo, en este caso, la tierra.

Morelos e Hincapié usan estéticas y poéticas minimalistas bastante ortodoxas, pero que de alguna manera subvierten el rigor original del minimalismo desde dentro, como queriendo salirse de él, empujándolo a que sea metáfora y convirtiéndolo en un instrumento de gran eficacia para construir y comunicar contenidos urgentes, “externos” al arte.

Delcy Morelos ha utilizado la serialidad en su obra para referirse a problemas como el racismo y la violencia; para mostrar, una a una, las víctimas de una masacre en su pintura *4408 veces*, o la magnitud del racismo con los doscientos ataúdes de *Color que soy*, obra en la que repite la misma forma geométrica, pero con variaciones tonales que recuerdan distintos tonos de piel, que van del rosado más pálido al marrón más oscuro. Su uso de formas geométricas seriadas soporta la expresión de realidades humanas complejas, y permite visualizar la abrumadora dimensión de esa violencia. La suya es una forma de no distraer la atención en asuntos decorativos, para concentrarse en lo que es realmente importante. En su pintura, las formas puras se cargan de texturas que recuerdan los fluidos, lo orgánico, el cuerpo, y que anuncian referencias sociales cargadas de materialidad pictórica, como por ejemplo la tierra. Como ha dicho Gerardo Mosquera, Morelos “propone la noción de organismo vivo en oposición al de la industria y las máquinas, donde las formas son cuerpo, no objeto”[10].

María Teresa Hincapié ganó el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con la obra *Una cosa es una cosa*. Un *performance* que consistía en organizar sus objetos cotidianos, formando una espiral cuadrada a medida que iba desempacando cada prenda, cada utensilio. En el ritual, en jornadas de ocho horas, como los trabajadores y obreros, iba enumerando todos sus enseres, los acariciaba, les susurraba, los manipulaba con el cuidado de lo que nos es cercano. Luego, con la misma parsimonia con la que sacaba las cosas, una a una, las guardaba de nuevo y el ciclo continuaba. Este *performance*, que se presentó en el espacio expositivo de Corferias, en Bogotá, era como otros gestos suyos, una crítica a la posesión material de las cosas, al apego afectivo a lo que nos rodea y que, en últimas, nos define.

A pesar de su fuerte insistencia en la abstracción, en la economía de las formas, la obra de ambas artistas invoca experiencias personales y sociales que las desbordan. Sus obras sacan la abstracción del espacio del arte a la realidad externa, la contaminan del mundo y sus miserias, pero cerca de la potencia de lo pictórico, lo sensual y lo estético del arte.

En el tiempo particular de la espiral se puede “citar” y, de este modo, se puede conectar aquello que una vez estuvo separado, se puede rellamar, reevocar

y revitalizar incluso lo que hemos declarado pasado de moda. El origen no está situado solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo del devenir histórico, del presente, y no cesa de operar en él, como dice el filósofo italiano Giorgio Agamben en su texto "Sobre lo contemporáneo"[11], de donde tomo prestadas estas ideas. O, en palabras de Lina Bo Bardi, en el enmarañamiento maravilloso que es el tiempo no lineal es posible escoger puntos en cualquier momento, e inventar soluciones sin principio ni fin.

Este texto es una espiral también, trajo al presente un grupo de obras y sus relaciones con el gesto limpio que invoca la complejidad del mundo. Esta espiral, lentamente, se seguirá construyendo durante el tiempo inabarcable, en la repetición de las acciones y las señales, siempre diferentes, pero extrañamente familiares, evidencias del repertorio contaminado del minimalismo en este mínimo recorrido por el arte en Colombia.

La historia es abordada frecuentemente en orden consecutivo, y en esa cuadrícula es mucho lo que queda por fuera. La espiral, en cambio, como una forma afectiva de revisar la historia, ilumina un tipo de conectividad manifiesta en la repetición, la irradiación y el retroceso. Con la espiral como herramienta para señalar los puntos de conexión y la intermitente presencia (o acaso ausencia) del minimalismo en el arte en Colombia, es posible ver cómo nada termina y nada empieza, cómo cada generación se expresa en términos de rechazo o reconciliación con su propio presente, cómo todo existe en trance de revelación, en el enmarañamiento maravilloso del tiempo.

**1**
Rosalind Krauss, *Grids 9* (1979), 50-64.

**2**
Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1993), 333. Conocí esta cita por la obra de arte *Lina Bo Bardi. A Marvelous Entanglement*, del artista Isaac Julien.

**3**
Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012).

**4**
*Exposiciones Galería Santa Fe, Sala Alterna y otros espacios: Catálogo general 2002* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá e Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003), 39.

**5**
Jaramillo, *Fisuras del arte moderno*, 71.

**6**
Gonzalo Arango, "13 poetas nadaístas: El infierno de la belleza", *El Tiempo: Lecturas Dominicales*, 25 de agosto de 1963, citado por Jaramillo, *Fisuras del arte moderno*, 90.

**7**
Libardo Archila,"El Centro contraataca: Segunda parte", *The Mail Archive*, última modificación 3 de febrero de 2009, acceso el 15 de agosto de 2019, https://is.gd/VtrZAd.

**8**
"Barrios rechaza premio", *El Tiempo*, 18 de abril de 1969, 1.

**9**
"Análisis sobre el xx Salón de Artistas", *El Tiempo*, 25 de abril de 1969, 12.

**10**
Gerardo Mosquera, "Pintura", en *Delcy Morelos: Color que soy* (Bogotá: Seguros Bolívar, 2015).

**11**
Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).

# Inside and Outside the Grid: A Minimal History of Art in Colombia

Mariángela Méndez Prencke
Curator of the Röda Sten Konsthall, Gothenburg

Minimalism, as a term applied to the work by American artists Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Carl Andre and sometimes Frank Stella, is inherited from the radical fight between abstraction and realism. Minimalism designated -pejoratively at first- the practices associated with works produced in the United States and West Europe, and realized during the 60s and partly in the 70s: monochromatic painting made industrially and manufactured serially, impersonal in nature, with minimum aesthetic contents, that occupied the same space as other things in the world but that differed from them to the extent that they were, and are, art. It is art devoid of illusionism, which is not metaphoric or represents anything. In Frank Stella's words: "What you see is what you see."

Minimalism, seen from this perspective, inherits from abstraction, that area of aesthetic qualities of modernism removed from the present that is always fatally engaged. The grid, that is a way to speak briefly about abstraction, according to American historian and art critic Rosalind Krauss helped modernists to land in the present, disconnected from the past and tradition. It also helped art to state its wish for silence, to be only a visual proposal opposed to the narrative of language. According to Krauss "the grid is what art looks like when it turns its back on nature".[1] And in this sense, it became the autonomous space of art, when art is what it is and it does not look like anything else.

The grid, that opened at first other ways to consider that artists were not under the figurative tyranny, in Colombia has not been adopted as a radical device for reading. An always urgent and dizzying present like ours has required the language of art to escape the regimes of control (à la Foucault) that regulate gestures, behaviors, opinions, and the discourses of the living.

Perhaps for a large number of artists in Colombia, the grid, the pure abstraction that it represents, has been perceived as a mapping grid that made possible the conquest of the New World.

History is usually addressed in consecutive order, and in this grid too much is left outside. On the contrary, the spiral -as an affective way to revise history, art, and the referents- enlightens a type of connectivity evident in the repetition, irradiation, and regression. Thus, upon the invitation to write about the presence (or absence) of minimalism in Colombia, I would like to propose a spiral as a diversion tool.

I do not intend to identify characteristics of minimalism in works of art in Colombia. I would rather like to open the label of minimalism to expand it, to take it out of historical certainty, and to load it with gestures. What is the use today of calling something that looks like minimalism minimalist, if it has different interests? To intend a late inclusion is irrelevant, precisely because this definition of minimalism was not considered initially as a global phenomenon, but exclusively for a few.

What seems interesting to me is to explore the asynchronic nature of some minimalist gestures at the local level concerning pure and impersonal abstraction. I am interested in approaching minimalism not as a style or movement, but as a strategy, a way of thinking that invites certain urgent reflections that cannot be simply left in the realm of the formal. I would like to point out that that minimalism in Colombia is a strategy to displace the thinking to zoom in on the urgent. It is a tactic devoid of ornaments to communicate the engagement of art with society and building up more equitable societies.

Brazilian architect and designer Lina Bo Bardi, who designed the Sao Paulo Museum of Art, talks about the linear time as a western creation: "time is not linear; it's a wonderful entanglement; at any given time, points can be chosen, and solutions can be devised without beginning or end."[2] I hope that this spiral-shaped constellation would offer a non-linear view of time, in which works are entangled, involved with each other. I hope to be able to point out some gestures that only can be reached asymptotically, to enlighten the forces that drove artists to try out an alternative route, a detour that actually changes the rules of minimalism, but that also implies to rethink the world history of art that cannot be dictated only from the United States or West Europe.

Why is a movement perceived in a particular way at one time and not in another? Nietzsche said that who really belongs to his time, who is really contemporary, is someone who does not coincide exactly with his time or adapt to its views, and becomes, in this sense, out of time. And it is precisely for this reason, from this anachronism, that this person is able to perceive his time and live in it. In other words, contemporary is whoever perceives the moment when the chronometer reaches the time for "no more" or "not yet", thereby building a special relationship with the past and perhaps also with the future.

Since the 1950s, a generation of artists in Colombia consolidated the modernity. Since then, art has been trapped in the schizophrenia between the local, the own, and internationalism. Art historian Carmen María Jaramillo considers that this could be recognized in two trends: the *Americanists*, who looked at the indigenous past with nationalist interests, e.g. the Bachué group, and the *Trabists*, who followed the critic and professor Marta Traba, who had the referents of what was being created in Europe and the United States, and was interested in them as a way to overcome provincialism in Latin American arts vis-à-vis art produced in the centers of power.

As noted by Jaramillo in her book *Fisuras del arte moderno en Colombia*[3], such young artists as Fernando Botero, Alejandro Obregón, Judith Márquez, and Lucy Tejada, among others, also endeavored to establish a dialogue with the modern art that was being realized in other places, but, at the same time, they tried to maintain the traditional character of their environment. This exchange of ideas and referents was possible because the new communication technologies facilitated a faster spread of information than at any other time in history.

According to Jaramillo, artists appropriated elements from the avant-garde movements that they found interesting, and they recontextualized them according to their local environment and each artist's lifestyle. Blurred news about the European and American avant-garde movements somehow reached Latin America, and they co-existed with the local context in the form of simultaneous proposals tailored to the expressive needs of artists.

## *The Best Way to Do Art*

A comment on how art news were received in our periphery was the topic of the exhibition *The Best Way to Do Art*, curated by artists Bernardo Ortiz and Elías Heim at Galería Santa Fe, in 2002, when it was still functioning at the Planetario Distrital de Bogotá. At the entrance, as a prologue, there was a text by conceptual artist John Baldessari, from his series *Ingres and Other Parables*, 1972:

*The Best Way to Do Art*: A young artist at the Faculty of Arts idolized the paintings by Cézanne. He read and studied all the books he could find about Cézanne and copied all the reproductions of his work that he found.

He visited a museum for the first time and saw a painting by Cézanne in the real world. He hated it. It did not look like Cézanne's works he had seen in the books he had studied. From that day on, he made all his paintings the same size as the reproductions and painted them in black and white. He also painted the photo captions and the explanations in the books about the paintings. Oftentimes he only used words.

And then one day he realized that very few people visit art galleries and museums and that many people read books and magazines just as he used to do, and they also ordered them by mail.

Moral: it is hard to fit a painting into a mailbox.[4]

This text came with a photograph in black and white of a flying airplane. It was difficult to avoid the association with the way we approach art in our context i.e. "via books, magazines, slides, and trip narratives", as noted by Bernardo Ortiz in the text of the catalog.

The exhibition displayed paradigmatic works by international minimalist and conceptual artists. Part of the room was lighted by the renowned light installation by Dan Flavin *"monument" for V. Tatlin*, 1964, made of eight white fluorescent light tubes. There were also works by Mel Bochner, Daniel Buren, On Kawara, Michael Asher, John Cage, Richard Long, Dick Higgins, Piero Manzoni, Peter Hutchinson, Hans Haacke, Richard Artschwager, Joseph Kosuth, Sigmar Polke, Jan Dibbets and Cildo Meireles. The curatorship focused on works created by these artists in the middle of their careers and most of them were black and white like book reproductions. What they had in common was that they were not works produced directly by the artists' hands, but instead they used industrial or mass reproduced elements, and were installed according to a set of instructions.

In line with the artists' conceptual interests, the result was an exhibition of works that followed a production process that violated such sacred concepts as authorship, originality, expressivity, and style. These are concepts that even today determine the value of a work of art for the public and the art market.

If art is then what the artist says that is art, or as Frank Stella would put it: "it is what you see", one should not be worried to say that the works in this exhibition were realized without any loan by the museums or the artists. Moreover, the works' cost of production did not exceed 1 million pesos (at that time), but if the bureaucratic route had been followed to obtain "originals", or the reproduction rights, the cost would have been $US 244 880, at the rate exchange at the time, according to Christie's and Sotheby's sources that were consulted by the curators. Considering this, could we say that this exhibition was a fraud, a fake, and betrayed the basic conceptual premises of minimalism or conceptual art?

When I bring this case to the present, I am interested in underscoring that one does not lose sight of the referents, the influence exerted by the history of art that we were beginning to question from a perspective we call today decolonial. The material gestures reproduced for this exhibition recognize the authors; black and white lines are Buren's, fluorescent tubes are Flavin's, recycled glass is Kossuth's, etc., whether the works are in Colombia, New York, or any other part of the world.

The question to be raised is whether these artists would recognize these works as theirs or whether they would recognize such artists as Bernardo Ortiz and Elías Heim as *authors*. For artists on the periphery, it has always been possible to wish for somebody else's art, somebody who does not know and does not care whether the other exists. In any case, we would agree that it was not a deceitful exhibition. From the very beginning, it was clear that the most common way for works of art to circulate is through their reproduction.

## *Ingeniería de la visión* and *La danta*

Carmen María Jaramillo also notes in her book *Fisuras del arte moderno* that in Colombia abstractionism had been known for only five years, whereas in Europe it had been a 40 years-old process, and this was the reason why abstractionism in our country was very far from being a purist language. For example, in the 60s and 70s figurative and geometric elements from different periods in the history of abstraction coexisted, including pop and the new realism that were booming at the same time.

In 1964, in the newly opened Bogotá Museum of Modern Art, Fernando Botero stated to the press that he preferred "the anecdote and impure art".[5] And, as nadaist poet Gonzalo Arango said in the

preface to the book *13 Poetas nadaístas*, "El infierno de la belleza", published in 1963, in Colombia art -and poetry- is not for platonic, harmonious, and reasonable souls: "It does not have to do with nostalgia for a better world, or with the dream of a better world or another world. It installed itself at its time, for it was there where it had to install itself under the skies of pain, brutality, and agony." And he added: "therefore the function of authentic poetry is simply to recruit beings into existence."[6]

Colombia is a country of mixtures with such an overburdened, rich, and overwhelming reality that it stands to reason that the pendulum is always swinging between the abstract in its enlarged forms and the figurative as a narrative way to address the urgency of each present time. A case in point are the two artist awards at the national and regional salons of Artists, which helped to gauge the national art for many years: *La danta* by Luis Antonio Gaona and the triptych *Ingeniería de la visión* by Carlos Rojas.

*La danta* is a wooden sculpture that describes figuratively a danta in true size. This sculpture was awarded the first prize at the X Regional Salon of Artists, Orinoquía, 2004. To participate in the exhibition, the artist had to carry the sculpture by foot and on the back of a mule through a bridle path in the mountain and the rainforest to a road where he was able to continue his trip to Villavicencio, where the exhibition took place. The wooden sculpture was not painted; it had no ornaments or unnecessary details; form and content were equally relevant. The work was installed directly on the floor, turning its back to the entrance of the room, as if the animal itself felt awkward and out of place. Its location influenced the way the other works functioned and how they were perceived in the exhibition, where nature and civilization still disputed a place.

A member of the jury was a local artist who should help to read or understand the context; the two other members came from other places of the country but had an international background as artists (Nadín Ospina and Juan Fernando Herrán). The award was controversial, among other things, because it stigmatized the local production. Some artists and professors considered the award to be a cliché of what is expected from the region: handicraft and rainforest without any contact with the world trends in art at the time and, consequently, an insult to the region's artistic production; it showed an evident disregard of the context on the part of the jury who also ignored other more contemporary languages as it were.

Artist and professor at Universidad de los Llanos, Libardo Archila, in a text read at the academic forum of the X Regional Salon of Artists, said that the award "seemed to be rather a perverse anthropological and power-related exercise played out before the local individuals by using intellectual categories that were not supposed to be used by the local population."[7]

35 years before, another award at the XX National Salon of Artists in 1969, was also controversial but for opposite reasons. The jury, Kynaston McShine (United States), Santiago Cárdenas (Colombia) and Armando Morales (Nicaragua), awarded the first prize to Carlos Rojas, the second prize to student Yolanda Pineda, and the third prize to Álvaro Barrios.

It is worth noting that within this spiral crossed by events connecting works and artists with minimalism, the work by artist Carlos Rojas responds to the conceptual precepts of the American minimalism that was contemporary in time and style. His early work, a part of which is *Ingeniería de la visión* —awarded the controversial prize— is a work that challenges the traditional presentation of painting. It is made up of three parts, located on the floor to relate to the horizontal plane and the viewer's aerial perspective. It is a painting that extends into space just as minimalism used to do at the time.

Álvaro Barrios labeled the general work by Carlos Rojas «fake» and refused his award because he considered the decision by the jury to be "biased toward the least authentic and serious in the national art."[8] An art critic writing under the pseudonym of Doctor Thunder wrote in the newspaper *El Tiempo* asking to rebel against "the imperialist henchmen of empty aesthetics such as McShine:"

> It is necessary to conduct the fight, for in their abstract pseudo socialism and their emotional coldness, they do not realize that they are simply dogs and lackeys of a fascist policy (...). Meanwhile, Colombia will continue thinking about its cultural revolution that, you may be assured, will not be based on parochial plots or triumphs degraded by bribery.[9]

The contrasts in awarding these prizes, in two different periods of the history of art and the art salons, can be also understood as the everlasting dichotomy abstraction/figurative, local/global, or even illusionism/reality. It is the canon revision from ancestral knowledge, from the narratives of origin and roots. They underscore the importance of a specific context, of territorial traditions and the knowledge, gained there vis-à-vis the suspension of significance of the exclusive emphasis on the visual without ornaments and the capacity to disassociate from specific and traditional places, from narratives and discourses.

One could say that art in Colombia, in relation to the contemporary, sometimes decides to embrace the reality that fosters it; at other times it turns its back on it and strives to propose a change in sensitivity that would rescue more indirect or disquieting perceptions; it's another way to see what takes place *outside*, for this *outside* exceeds the national boundaries.

## *4408 veces* and *Una cosa es una cosa*

To divide art into figurative and abstract, geometric and realist, is like dividing the present into past and future, whereas any past moment can be cited, re-enacted, and revitalized, and any future moment can

also be imagined. So far, I have only mentioned works by male artists, in the best american minimalist style which, by and large, only esteemed the work of men.

However, in Colombia postminimalism in the 90s was feminist. I do not have enough space to mention all that is due, but I would like to refer briefly to the works by artists María Teresa Hincapié and Delcy Morelos, who, via repetition, modulation, objects, grids, and by working with flexible mediums such as performance and painting that extends into the space, have explored expressive territories without sacrificing formal rigor, precise composition, and site specificity.

Repetition, modulation, industry and technology influences are the culturally assigned characteristics of minimalism. But contrary to this formalist tradition, Hincapié and Morelos strive to open spaces for materials, colors, and sensory experiences.

Works by both of these artists resort to the same elements to express the opposite, to sustain social awareness. In their works, the hard manual labor involved in the making, and the warmth of materials and colors contrast with male minimalist works. These works are interested in women, in the traces of the hand, of the touch, in texture and body rhythms, in whatever opposes the cold surfaces of industry and minimalism.

María Teresa Hincapié's work is a reflection on women's everyday life, but also on material things. The work by Delcy Morelos bursts in the 90s, and has not shrunk during the last 20 years; it is still expanding into space with a language of pure but highly expressive forms, where paint does not color the sculpture but constitutes it. Color is the material itself; in this case earth.

Morelos and Hincapié use very orthodox minimalist aesthetics and poetics that somehow subvert the original rigor of minimalism from inside, as if attempting to go beyond it, pushing it to become a metaphor, and rendering it a very efficient tool to build and communicate urgent contents, different from art about art.

Delcy Morelos has used seriality in her work to address such problems as racism and violence, and to show victims of a massacre in her painting *4408 veces*, or the magnitude of racism in two hundred coffins in *Color que soy*, where the same geometric form is repeated in several skin tones that range from pale pink to dark brown. The artist's use of serial geometric forms supports the expression of complex human realities and allows us to visualize the overwhelming dimension of violence. Thus, she does not distract attention by using ornaments and she focuses on what is important. In her painting, pure forms are laden with textures reminding of fluids, the organic, the body, the pictorial materiality is full with social references like soil. As noted by Gerardo Mosquera, Morelos "proposes the notions of an organism in opposition to industry and machinery, where the forms are body, not an object."[10]

María Teresa Hincapié won the first prize at the XXXIII National Salon of Artists with the work *Una cosa es una cosa*. A performance that consisted in displaying everyday objects of hers, making a square spiral as each garment, each utensil was being unpacked. The eight-hour daily ritual, just as employees and workers would do, was spent acknowledging all her belongings, one by one, caressing them, whispering, handling them carefully as is due with dear things. Then, as she was taking out each thing at a time parsimoniously, she would put them back, and the cycle would continue. This performance that took place in the Corferias exhibition space in Bogotá was like other gestures of hers: a critique of the material possession of things, the affective attachment to whatever surrounds us and, ultimately, defines, us.

Despite the artists' strong insistence on abstraction, on the economy of forms, their works evoke personal and social experiences that surpasses them. Their works draw abstraction from the space of art to the outside reality; they contaminate abstraction with reality and its miseries, while still keeping it near the power of the pictorial, the sensual and the aesthetic.

During the specific time of the spiral, it is possible to "quote" and thus a relation can be established with what was once separate; it can be re-called, re-evoked, and revitalized, even what we have declared old fashioned. The origin is not located only in a chronological past: it is contemporary of the historical past, of the present, and it continues operating in it, as Italian philosopher Giorgio Agamben states in his text "Sobre lo contemporáneo"[11], on which I base my ideas. Or, as Lina Bo Bardi puts it, in the wonderful entanglement of non-linear time it is possible to choose points at any moment and to design solutions without beginning or end.

This text is also a spiral; it brought to the present a group of works and its relations to the clean gesture that invokes the world complexity. This spiral will continue building up slowly in the incomprehensible time, in the repetition of actions and signs, always different, but strangely familiar, evidence of a repertoire contaminated with minimalism in this minimal journey through the history of art in Colombia.

History is usually addressed in consecutive order, and within this grid much is left outside. In contrast, the spiral, as an affective way to revise history, enlightens the type of connectivity overt in the repetition, the irradiation, and the regression. Via the spiral as a tool to signal the connection points and the intermittent presence (or absence) of minimalism in the art in Colombia, it is possible to see how nothing ends and nothing begins, how each generation expresses its rejection of or reconciliation with its present, how everything exists in the throes of revelation in the wonderful entanglement of time.

**1**
Rosalind Krauss, *Grids* 9 (1979), 50-64.
**2**
Marcelo C. Ferraz, (Org). *Lina Bo Bardi*. (Sao Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1993), 333.
*I learned this quote from to the work of art *Lina Bo Bardi, A Marvelous Entanglement*, by artist Isaac Julien.
**3**
Carmen María Jaramillo, *Fisuras del arte moderno en Colombia* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012).
**4**
*Exposiciones Galería Santa Fe, Sala Alterna y otros espacios: Catálogo general 2002* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá and Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003), 39.
**5**
Jaramillo, *Fisuras del arte moderno*, 71.
**6**
Gonzalo Arango, "13 poetas nadaístas: El infierno de la belleza", *El Tiempo: Lecturas Dominicales*, August 25, 1963, cited by Jaramillo, *Fisuras del arte moderno*, 90.
**7**
Libardo Archila,"El Centro Contraataca: Segunda parte". Retrieved from
https://is.gd/VtrZAd
**8**
"Barrios rechaza premio", *El Tiempo*, April 18, 1969, 1.
**9**
"Análisis sobre el XX Salón de artistas", *El Tiempo*, April 25, 1969, 12.
**10**
Gerardo Mosquera, "Pintura", in *Delcy Morelos: Color que soy* (Bogotá: Seguros Bolívar, 2015).
**11**
Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011).





Vista de la exposición / exhibition view: *untitled*, 1969, *Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2*, 1965; *the diagonal of May 25, 1963*

# Alegorías políticas y decoloniales hechas de luz: reflexiones sobre el minimalismo en las Américas

Florencia San Martín
Profesora, School of Visual Arts, Nueva York

En la primavera de 1966, una exposición irrumpió radicalmente en los debates estéticos y políticos del arte en Nueva York. Titulada *Primary Structures*, la muestra exhibía objetos tridimensionales de formas geométricas simples realizados industrialmente por jóvenes artistas del mundo anglosajón y particularmente de los Estados Unidos, entre los cuales se encontraban Dan Flavin, Robert Morris y Carl Andre. No había allí —en aquellas esculturas seriales de gran formato hechas con tubos fluorescentes, cemento o ladrillo— un gesto único que "trascendiera" pictóricamente la tragedia humana de las secuelas del holocausto. Dicho de otro modo, no había allí expresionismo abstracto. Lo que sí había era el origen de un movimiento clave en la historia del arte contemporáneo que después se conoció como minimalismo. En efecto, como lo demuestra la exposición en el Museo de Arte Moderno de Medellín que motiva este ensayo, dicho movimiento sigue llamando la atención de artistas, académicos y profesionales del arte a nivel global. ¿Por qué?

Una respuesta posible es la capacidad del minimalismo (que no es de ninguna manera su norma o su constante) de generar discursos políticos y sociales que afectan no solo al "yo sensible", sino a ese yo que habita el mundo civil, reconociendo sus relaciones imperialistas de poder. Este paradigma lo notaron los mismos artistas de *Primary Structures*. Robert Morris, por ejemplo, refiriéndose al gran formato de las esculturas, explicó que era "[a] necessary condition [to] establish [a] more public mode"[1] (condición necesaria para establecer un modelo más público). Obra y espectador, o artista y entorno político coexisten, complejizándose mutuamente una y otra vez. Dicha coexistencia se visibilizaba ejemplarmente en la obra de Flavin exhibida en *Primary Structures*, un memorial realizado a través de luz. Comenzando con dicho memorial, este texto trata sobre la capacidad del minimalismo, y más específicamente de la luz, de producir alegorías conceptuales que denuncian relaciones imperialistas herederas del contínuum colonial, analizando una serie de trabajos realizados por artistas del hemisferio americano desde finales de los años sesenta hasta la actualidad. A través de algunos casos de estudio, este ensayo ofrece un análisis comparativo de una genealogía hemisférica estética y política que nace y se hace a través de luz.

Instalada en el rincón de una sala, a la altura de la cintura, la obra de Flavin en *Primary Structures* consistía en cuatro tubos fluorescentes que colmaban el espacio con un ambiente rojo. Los tubos proyectaban la forma de una ballesta y así aparecía entonces la idea de la guerra. A ello se sumaban el rojo que llenaba la sala como alegoría de la sangre y de la muerte y el título de la obra: *"monument" 4 for those who have been killed in ambush (to P. K. who reminded me about death)*. En una época socialmente agitada, en la que las multitudes salieron a las calles a defender los derechos civiles y el antiintervencionismo, Flavin creaba un memorial para los soldados estadounidenses que morían en Vietnam[2]. Y lo hacía recordando no solo a los caídos y sus memorias, sino además a P. K., las iniciales del nombre de su amigo y también artista, Paul Katz. Si entendemos literalmente el título, P. K. le recordaba a Flavin esas muertes, cuestión que lo impulsó a crear *"monument" 4*. Y para Flavin, como lo notó recientemente el historiador del arte David J. Getsy, los títulos no eran "superfluos", sino que revelaban "[a] key indicator of his artistic priorities" (un indicador clave de sus prioridades artísticas)[3]. La observación de Getsy es reveladora, pues hace evidente la politización del trabajo de Flavin mediante el lenguaje, es decir, mediante un gesto conceptual. Al hacerlo, desacredita la noción del minimalismo y del arte de Flavin como apolíticos y desprovistos de contextos, a pesar de las dedicatorias en sus títulos[4].

Dejando de lado las críticas que despertó el minimalismo durante su canonización a finales de los años sesenta respecto a su asociación con el discurso estadounidense imperialista en el contexto de la guerra de Vietnam, la declaración político-antiimperialista en el memorial de Flavin se dio incluso a nivel iconográfico. Imagen y texto se miran, se traducen el uno al otro epistémicamente. Se trata entonces de un memorial minimalista y conceptual, en cuya forma ocurre la siguiente alegoría: como una flecha que se aleja de su escudo, uno de los tubos se dirige directa y violentamente al pecho de los visitantes, como si fueran partícipes activos del conflicto en Vietnam. De hecho, si hubo algo evidente en esta guerra inventada por los Estados Unidos para facilitar su rápida ascensión al poder imperial, fue que se trataba de una guerra "against hard-to-identify adversaries" (contra un adversario difícil de identificar)[5].

Luz, espacialidad, forma y lenguaje interactúan entre sí, invitando a quienes observan a reconocer un contexto político y social en el que la víctima podría ser cualquiera, incluso ellos mismos. Y esto sigue sucediendo. Este año, el Smithsonian American Art Museum (SAAM) en Washington D. C. exhibió una retrospectiva sin precedentes sobre arte político producido en los Estados Unidos durante la guerra de Vietnam, para lo cual dedicó una sala completa a *"monument" 4*. Y si consideramos que el pasado no se borra, sino que genera las condiciones para la construcción de presentes y futuros, como bien lo propone el pensamiento decolonial y los estudios críticos de la memoria, el memorial de Flavin cobra una significación especial en el presente[6]. Como escribió un crítico de arte en el *Washington Post* sobre la exposición: "Today's polarized politics [is built from] 'the aftershocks of Vietnam' memories, family histories and inner lives of millions"[7] (la política polarizada de hoy está cimentada en recuerdos, historias familiares y las vidas interiores de millones de personas alrededor de las réplicas de Vietnam).

Esta alegoría política, temporal y global generada por la luz es, como explicaba al comienzo, la que me interesa pensar en torno a ciertas producciones visuales en América. Sin embargo, vale la pena reconocer, en primer lugar, que en algunos casos la referencia a Flavin y al minimalismo han sido conscientes

y determinantes. Esto ocurre por ejemplo en la obra de Iván Navarro, que analizaré más adelante. Otro ejemplo es *Estructuras primarias II*, una exposición en Argentina organizada por Jorge Glusberg a solo un año de *Primary Structures*, en la que participaron artistas como Graciela Carnevale, David Lamelas y Margarita Paksa. En este caso, como si se tratara de un feliz encuentro panamericano en medio de la Guerra Fría, Glusberg, como lo notó la historiadora del arte Aimé Iglesias, homenajeaba a su antecesor en Nueva York, el centro global del arte desde que comenzó la Guerra Fría, con el fin de internacionalizar al arte argentino mediante un gesto literal de traducción dentro de la nueva tendencia estética del primer mundo: el minimalismo[8]. Pero si consideramos al Flavin político que acá he venido describiendo, un análisis comparativo entre su *"monument" 4* posibilita un diálogo mucho más profundo, a través del tiempo, que ha pasado inadvertido. Por ejemplo, en uno de sus trabajos más emblemáticos, Paksa, que desde finales de los años sesenta experimentaba con el minimalismo criticando el exceso frenético de la modernidad capital, instaló en una pared un texto hecho de tubos fluorescentes. Titulado *El arte ha muerto, viva el arte* y realizado en 1979, la artista usa los colores primarios además del verde como complementario del rojo y nos invita a leer, siempre en mayúsculas: "El arte" en amarillo, "viva el arte" en verde y rojo, y "ha muerto" en azul. Pero la misma Paksa, considerando la especificidad "apolítica" del minimalismo, tal como lo pensaba Glusberg, se preguntó sobre su relevancia ética cuando el pueblo salía en masa a denunciar las estructuras colonialistas durante las revueltas internacionales de 1968, que en Argentina tomaron la forma de Tucumán Arde, este segundo, un famoso proyecto político y cultural que se preguntó sobre la relación entre arte y vida, y en el que Paksa participó. Aun así, diez años después, en *El arte ha muerto*, Paksa insistía justamente en un pasado que no se borra por medio del minimalismo y sus alegorías de luz, visibilizando la relación esencial entre el arte y, por extensión entre la cultura, la vida y la muerte, y recordándonos en retrospectiva la temprana unión entre imagen y lenguaje de *"monument" 4*.

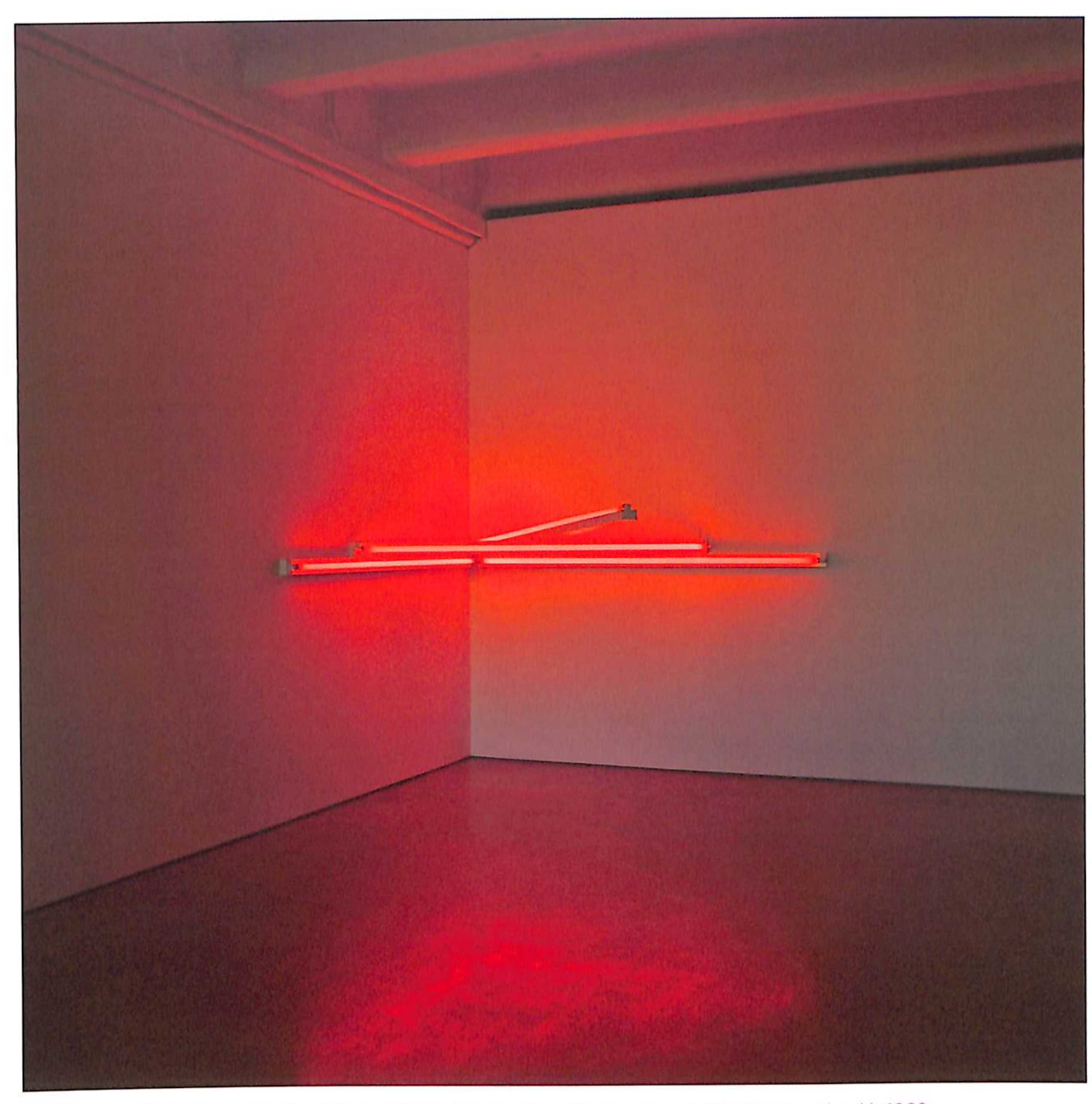
Pero lo cierto es que al aislar a Flavin como influencia única e inaugural de los trabajos alegóricos decoloniales realizados mediante luz se corre el riesgo de repetir el modelo colonizante de la historia del arte, donde artistas del tercer mundo imitan orgullosos a sus pares de los países desarrollados en el triste legado de la modernidad. Al mismo tiempo, dicho aislamiento desconocería también, desde el lente de la colonialidad, el hecho de que Flavin no estaba para nada solo en sus experimentos minimalistas con la luz en el Nueva York de finales de los años sesentas.

Como lo demuestra una investigación en curso de Krista Thompson, el contemporáneo de Flavin, el artista afroamericano Tom Lloyd, realizaba objetos tridimensionales con luces electrónicas[9]. Aquello lo llevó a inaugurar en septiembre de 1968 las puertas del Studio Museum en Harlem, y a fundar tres años después el Store Front Museum en Queens, un espacio de encuentros culturales con la comunidad afrodescendiente del sector[10]. En el caso de Lloyd, sin embargo, el público reprochó su trabajo. Como artista afroamericano, pensaron que, a solo meses de la muerte de Martin Luther King y en plena era de derechos civiles, Lloyd debía crear obras "socially relevant or figurative" (figurativas o con relevancia social), como si los artistas afrodescendientes solo pudieran operar desde la mímesis y estéticas literales de denuncia[11]. En realidad, Lloyd, tal como Flavin en *"monument" 4*, no hacía sino crear desde la luz y la abstracción un trabajo social y políticamente comprometido, aunque la crítica y la historia del arte hasta hace poco no lo han querido ver.

Lo mismo hacía Teresa Burga en Perú. Habiéndose formado en el Art Institute de Chicago durante la era de los derechos civiles, Burga volvía a su país consciente de dicho movimiento, en conexión con una historia colonial en América más amplia, creando una naciente obra donde la luz y los procesos tecnológicos estaban presentes. Mirando su trabajo en retrospectiva, podríamos pensar que tampoco estaban ausentes referentes visuales y políticos, como Lloyd. Sí, pues resulta difícil ignorar las semejanzas entre la obra de este y *Work that Disappears When the Viewer Tries to Approach It* de Burga, realizado solo dos años después. En el caso de Burga, el influyente crítico Juan Acha definió su práctica como "activismo cultural", pues, entre otras cosas, no se trataba de una mera copia de modelos occidentales, como en el minimalismo apolítico, sino más bien, diríamos ahora, de una conexión que favorece un discurso compartido entre artistas afrodesendientes y aquellos que crean en solidaridad con una mentalidad antiimperialista en América. Se trata entonces de activismo cultural decolonial.

En esta misma línea, en una conferencia reciente, el chileno Iván Navarro definió sus famosas instalaciones hechas con luz de la siguiente manera: "The color of light gives you a specific identity, either as a person or object" (el color de la luz te da una identidad específica, ya sea como persona o como objeto)[12]. Desde sus tempranas fotografías de personas albinas que, según el artista, eluden jerarquías de raza, hasta sus sillas eléctricas, carros de supermercado y rejas hechas con tubos fluorescentes, Navarro no ha dejado de experimentar con la luz como elemento capaz de mostrar relaciones de poder imperialistas generadas durante la Guerra Fría. Como adelantaba más arriba, para Navarro resulta clave la relación entre el referente de Flavin, a quien conoció luego de mudarse a Nueva York en 1997, y su propia experiencia con la historia política reciente de Chile. "Me parece que [representa] una forma de pensar" respondió ante mi pregunta sobre Flavin, "más que un estilo artístico, tiene relación profunda con la industrialización occidental y el poder político," continuó[13].

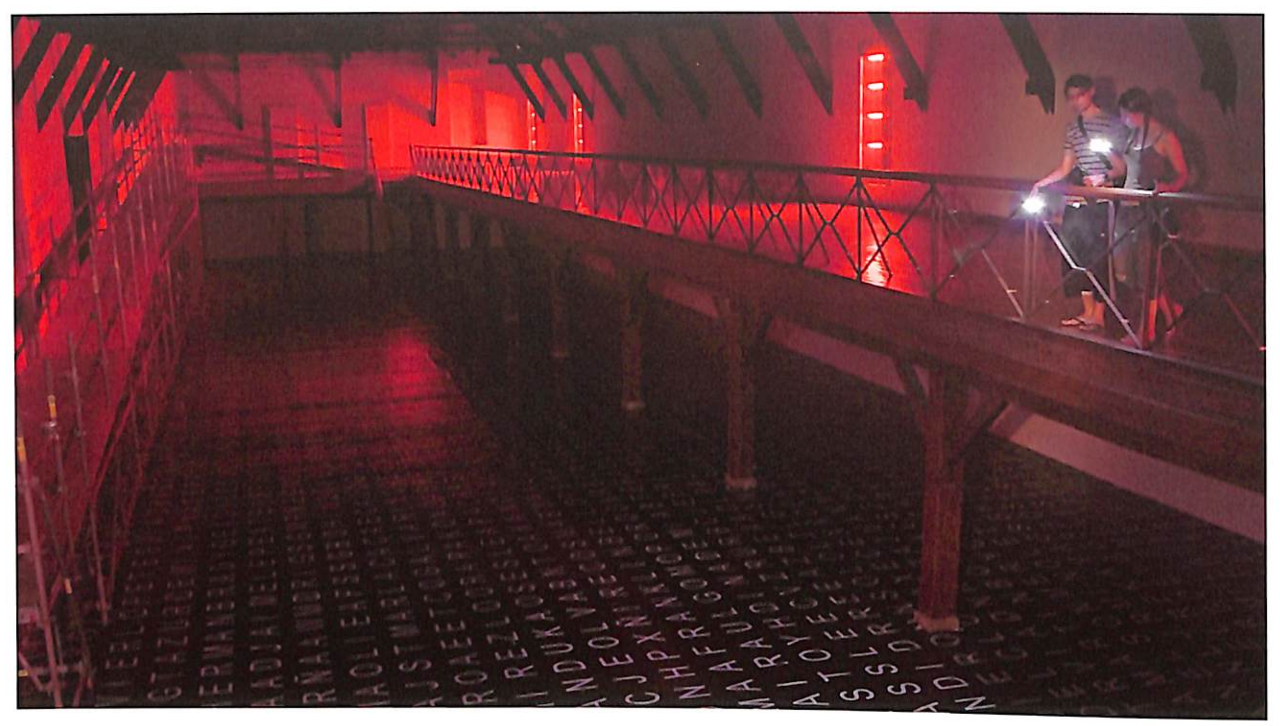
Respecto a su experiencia en Chile, es importante recordar que en 1973 un golpe cívico-militar diseñado por la administración de Nixon en conjunto con las élites locales derrocó al gobierno socialista de



*"monument" 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)*, 1966.
© Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS). Fotografía: Bill Jacobson Studio, cortesía de Dia Art Foundation.

Salvador Allende, elegido democráticamente por el pueblo en 1970. El golpe condujo a una dictadura de diecisiete años, lo cual provocó el exilio, la persecución y la muerte de millones. Mientras las calles se oscurecían por los apagones constantes de luz, en los campos de tortura se usaba electricidad para martirizar a los presos políticos. La luz era entonces la metáfora de un país en duelo, como si la sociedad entera hubiese sido encarcelada en la caverna platónica y no pudiera ver. Y si se atrevía a ver, a salir de la caverna, corría el riesgo de encontrarse con un destello eléctrico que podría causarle un tremendo dolor físico y psicológico, ciertamente difícil de olvidar[14]. Muchos prefirieron callar para sobrevivir, evitando la luz y la electricidad.

Considerando esta alegoría, Navarro, para su primera exposición individual en Chile en 2007, realizó una instalación en la que una serie de letras llenaban el suelo de una gran sala. Mediante linternas, los visitantes podían iluminar esas letras y encontrar nombres de victimarios. Podían ver. Titulada *¿Dónde están?*, la obra insistía desde el lenguaje que no se debía olvidar ni a las víctimas ni a aquellos que causaron su dolor. Lo mismo ocurre con la guerra de Vietnam, y el arte está allí para mostrarlo. Esto sucedió recientemente, por ejemplo, en Artists Respond en SAAM, donde *"monument" 4* de Flavin, tal como la instalación de Navarro, hacía del espacio un ambiente en rojo, posibilitando una reflexión sensible sobre la memoria y su representación.



Iván Navarro, *¿Dónde están?*, 2007. Fotografía de Jorge Brantmayer, cortesía de Iván Navarro.

En realidad, lo que no podemos olvidar es el sistema colonial imperialista que genera estos conflictos en primera instancia, para lo cual, en el campo del arte, la luz y el minimalismo han demostrado ser un medio y un lenguaje idóneos para la denuncia. Esto se ve en el proyecto en curso *Encyclopedia of Invisibility* del artista de las Bahamas Tavares Strachan. En 2018 por ejemplo, en el Carnegie Museum of Art en Pittsburg, Strachan intervino su elegante fachada neoclásica con nombres "invisibles" escritos en neón. Usando el minimalismo y la luz para hacer visible lo que la alta cultura no reconoce o no celebra, uno de los nombres inscritos era el del rapero afroamericano Tupac Amaru Sakur, conocido públicamente como 2Pac. La decisión de Strachan de honrar la vida, la música y el activismo social de 2Pac no estuvo desligada de una historia colonial más extensa en América. La madre de 2Pac, que como muchos miembros de su familia estaba aliada al Black Panther Party, decidió llamar a su hijo con este nombre para honrar al revolucionario indígena que en el siglo XVIII, en Perú, había liderado la revuelta contra el virreinato español en las tierras del antiguo Imperio inca[15].

Sí, lo que hoy se llama América, aunque dicha nomenclatura tenga un origen colonial, no es ni Estados Unidos ni la masa continental que divide los océanos Pacífico y Atlántico, sino un todo geopolítico que va desde Canadá hasta la Tierra del Fuego, incluyendo el Caribe y las diásporas. Hace quinientos años, esa América comenzó a luchar contra la intervención europea, y desde mediados del siglo XIX contra la dominación estadounidense, al igual que hoy lo sigue haciendo, aunque no siempre de manera exitosa. He allí su insaciable insistencia, su contínuum. Lo importante entonces es recordar la existencia de esa lucha, pues las independencias, como nos recordaba Aníbal Quijano, no terminaron con la colonia. Tampoco lo hicieron las luchas populares antiimperialistas y las movilizaciones por los derechos civiles en los años sesenta, cuando Flavin creó *"monument" 4*. De hecho, a finales de esa década, en el apogeo de la Guerra Fría, los Estados Unidos colonizaba la Luna y luego, a comienzos de la década de 1970, Nixon regalaba piedras lunares a 135 países, entre ellos cincuenta estados americanos, como gesto amistoso de "colaboración" global.

El artista colombiano Santiago Reyes Villaveces hizo un proyecto sobre aquello que tituló *Piedra lunar* (2019). Expuesto recientemente en el Planetario de Bogotá, el proyecto incluye instalaciones, videos, archivos intervenidos y fotografías sobre la alegoría colonialista de dicha entrega vestida de generosa diplomacia. *Piedra lunar* incluye, además, un texto en ruso hecho de neón —de luz— que traduce en español "Veo la Tierra". Dicha frase en rojo se proyecta como espejo en una fotografía instalada justo enfrente, que muestra la superficie lunar y, mas allá, la Tierra, ahora controlada en su totalidad visual. Como escribió también en rojo y con neón el artista chileno Alfredo Jaar en 1985 bajo el título de la famosa novela de Gabriel García Marquez *Cien años de soledad*: "No realmente". "No", nos recuerda Jaar, los países y sus gentes en América no se gobiernan para nada solos. Y así, mediante la alegoría del texto que niega, Jaar crea una obra política y decolonial que, como lo han realizado muchas y muchos artistas en la región, se hace y se piensa desde la luz.

**1**
Véase Robert Morris, "Notes on Sculpture," en *Minimal Art: A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock (Nueva York: Dutton, 1968), 223.

**2**
Para profundizar más sobre este tema véase Matthew Israel, *Kill for Peace: American Artists Against the Vietnam War* (Austin: University of Texas Press, 2013), en especial el capítulo "'Monument': Can Minimalism Protest a War?". Para conocer más sobre la relación entre minimalismo y política véanse Melissa Ho, "One Thing: Viet-Nam", en *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975*, (Princeton: Princeton University Press, 2019), 1-25; Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009), y David J. Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2015).

**3**
Getsy, *Abstract Bodies*, 221.

**4**
Para conocer más al respecto véase James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2011), 95.

**5**
Ho, "One Thing: Viet-Nam", 59.

**6**
Sobre el pensamiento colonial y la temporalidad véase por ejemplo Nelson Maldonado-Torres, "The Decolonial Turn", en *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, editado por Juan Poblete (Nueva York: Routledge, 2018), 120. Sobre estudios críticos de memoria véase, por ejemplo, Michael J. Lazzara y Vicky Unruh (eds.), *Telling Ruins in Latin America* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009).

**7**
Sebastian Smee, "How the Vietnam War Changed Art Forever", *Washington Post*, 18 de marzo de 2010.

**8**
Para más sobre esta exposición véase Aimé Iglesias Lukin, "Minimalismo en traducción", *Minimalismo, posminimalismo y conceptualismo / 60-70*, https://is.gd/pPgMoR.

**9**
Krista Thompson, perfil académico, https://is.gd/WZYW6j.

**10**
Para más sobre el arte de Tom Lloyd véase "The Black Artist in America: A Symposium", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 27, n.° 5 (1969), y el catálogo de la exhibición *Tom Lloyd: Electronic Refractions* (Nueva York: The Studio Museum in Harlem, 1968), Archives of American Art, Smithsonian Institution.

**11**
Joseph Fried, "Store Front Museum of Queens Is Target of Inquiry", *New York Times*, 13 de septiembre de 1987.

**12**
Iván Navarro, "Light as a Socio-Political Statement: Artist Iván Navarro" (conferencia dictada en el Nasher Sculpture Center, 28 de marzo de 2015), https://is.gd/RtTJt3.

**13**
Iván Navarro, entrevistado por la autora, 24 de julio de 2019.

**14**
Florencia San Martin, "Iván Navarro: una guerra silenciosa e imposible", *Art Nexus* 98, (2015): 102-103.

**15**
Para más información sobre la revolución de Túpac Amaru véase Charles F. Walker, *The Tupac Amaru Rebellion* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014).

# Political and Decolonial Allegories Made of Light: Reflections on Minimalism in the Americas

Florencia San Martín
Scholar, School of Visual Arts, New York

In Spring 1966, an exhibition broke dramatically into the aesthetic and political art debates in New York. Titled *Primary Structures*, the exhibition displayed tridimensional objects in simple geometrical forms realized industrially by young Anglo-Saxon, mainly American, artists, among whom were Dan Flavin, Robert Morris, and Carl Andre. Nowhere in these serial large-format sculptures made of fluorescent tubes, cement, or brick was there a singular gesture that "would transcend" pictorially the human tragedy of the Holocaust's aftermath. In other words, there was no abstract expressionism here. What one could actually see was the origin of a crucial movement in the history of contemporary art which was later known as "minimalism". In fact, as is evident in the exhibition at the Medellín Museum of Modern Art, this movement continues to attract the attention of artists, academicians, and art professionals the world over. Why?

A possible answer is a potency of minimalism (which by no means is its norm or constant) to generate political and social discourse that influences not only the "sensitive I" but also the "I" that inhabits the civil world, by acknowledging its imperialist relations of power. This paradigm was perceived by the artists themselves of *Primary Structures*. For instance, Robert Morris, referring to the large format of the sculptures, explained that it was "[a] necessary condition [to] establish [a] more public mode."[1] Work and viewer, or artist and political environment co-exist, making each other more complex time and again. This co-existence was visualized neatly in Flavin's work exhibit at *Primary Structures*: a memorial realized by means of light. Beginning with such a memorial, this text is about the potency of minimalism and, more specifically, of light to create conceptual allegories that denounce the imperialist relations inherited from the colonial continuum, by analyzing a series of works made by artists in the American hemisphere since the end of the 70s to the present. By using some case studies that might be expanded into many others that are not included here due to space constraints, this essay presents a comparative analysis of an aesthetic and political hemispheric genealogy that originates from and is created via light.

Installed on a corner of a room at waist-high, Flavin's *Primary Structures* consisted of four fluorescent tubes that turned the room environment to red. The tubes projected the shape of a crossbow and thus conveyed the idea of war. To this, the color red was added which filled the room as a blood and death allegory. The work's title: *"monument" 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)*. In a period of social unrest when throngs of people took to the streets to defend civil rights and an anti-interventionism policy, Flavin created a memorial for the American soldiers that were dying in Vietnam.[2] He did so, by honoring not only the fallen and their memories, but also *P.K.*, his friend and also artist, Paul Katz. As can be literally understood in the title, P.K. reminded Flavin of these deaths, which prompted him to create *"monument" 4*. And for Flavin, as recently noted by art historian David J. Getsy, the titles were not "superfluous", but they revealed a "key indicator of his artistic priorities."[3] Getsy's remark is telling, for it materializes the politicization of Flavin's work via language, i.e. by a conceptual gesture. In so doing, Getsy challenges the notion of minimalism and Flavin's art as being apolitical and devoid of contexts despite the titles' dedications.[4]

Notwithstanding the critique of minimalism during its canonization by the end of the 60s concerning its association with the American imperialist discourse in the context of the Vietnam war, the political and anti-imperialist stance in Flavin's memorial is evident even at the iconographic level. Image and text meet face to face; they translate into each other epistemically. It is a minimalist and conceptual memorial in whose shape the following allegory occurs: As an arrow that flies away from its shield, likewise one of the tubes aims directly and violently at the viewers' chest as if they were active actors in the Vietnam conflict. In fact, if there was something evident in this war fabricated by the United States to facilitate its fast ascension to the imperial power was that it was dealing with a guerrilla, that the US "fought against hard-to-identify adversaries."[5] Light, spatiality, shape, and language interact with each other, inviting the viewers to recognize a socio-political context where anybody might be a victim, even themselves. And it continues to happen. This year the Smithsonian American Art Museum (SAAM) in Washington D.C. exhibited an unprecedented retrospective about the political art created in the United States during the Vietnam war and dedicated an entire room to *"monument" 4*. If we consider that the past cannot be erased, and instead it generates the conditions for the construction of presents and futures, as very aptly proposed by the decolonial thinking and memory critical studies, Flavin's memorial takes on special significance in the present.[6] As an art critic wrote in the Washington Post about the exhibition: "Today's polarized politics [is built from] "the aftershocks of Vietnam [affecting] memories, family histories and inner lives of millions."[7]

This global, temporal, and political allegory generated by light is, as explained at the beginning, the one I am interested in discussing regarding certain visual productions in the Americas. However, it is necessary to recognize first that in some cases the references to Flavin and to minimalism have been conscientious and decisive. This occurs, for example, in the work by Iván Navarro, which I will discuss later. Another example is *Estructuras primarias II*, an exhibition in Argentina, organized by Jorge Glusberg only a year after *Primary Structures*, where such artists as Graciela Carnevale, David Lamelas and Margarita Paksa participated. In this case, just as if it was a felicitous Pan-American encounter in the midst of the Cold War, Glusberg —as noted by the art historian Aimé Iglesias— honored his precedent in New York, the art world center from the beginning of the Cold War, to internationalize the Argentinian art through a literal translation gesture regarding the new aesthetic trend

from the First World: minimalism.[8] But if we consider the political Flavin, whom I've been describing here, a comparative analysis between his *"monument" 4* allows for a deeper dialogue over time that has gone unnoticed. For example, in one of her most iconic works, Paksa, who was experimenting with minimalism, criticizing the frenzied excess of capitalist modernity, installed on a wall a text made of fluorescent tubes. In her work titled *El arte ha muerto, viva al arte* from 1979, the artist uses the primary colors, besides green as complement of red, and invites us to always read in capital letters: "Art" in yellow, "Long Live Art" in green and red, and "Has Died" in blue. But Pakska herself, considering the "apolitical" specificity of minimalism as understood by Glusberg, asked about its ethical relevance when people would march in masses to denounce the colonialist structures during the international uprisings of 1968 that in Argentina turned to Tucumán Arde. This was a famous political and cultural project that raised the question about the relationship between art and life and where Paksa participated. Even then, ten years after *El arte ha muerto*, Paksa insisted precisely on the past that cannot be erased by resorting to minimalism and its light allegories, by visibilizing the essential relationship between art, and by extension, culture, and life and death, thereby reminding us in retrospective of the early attachment of image and language in *"monument" 4*.

But it is true that to isolate Flavin as the only and initial influence of the decolonial allegoric works realized via light would run the risk of repeating the colonizing model of the history of art, where Third World artists proudly imitate their peers in developed countries as a sad legacy of modernity. At the same time, such isolation would ignore, also from the colonialist perspective, the fact that Flavin was not dedicated exclusively to his minimalist light experiments in New York in the late 60s. As shown in ongoing research by Krista Thompson, contemporarily to Flavin, the Afro-American artist Tom Lloyd realized tridimensional objects through electrical lights.[9] This allowed him to inaugurate in September 1968 the gates of the Studio Museum in Harlem, and to found three years later the Store Front Museum in Queens, a space for cultural encounters with the black community of the area.[10] However, in Lloyd's case the public condemned his work. As a black artist, they thought that only some months after the death of Martin Luther King and at a time of civil rights demands, Lloyd should create "socially relevant or figurative" works, as if color artists could only operate from mimesis and literal aesthetics of denunciation.[11] In fact, Lloyd, as well as Flavin's *"monument" 4*, was simply creating from light and abstraction a politically engaged social work, even if the critique and the history of art refused to recognize it until very recently.

Teresa Burga was doing the same from Perú. Having been trained at the Art Institute of Chicago during the time of the civil rights movement, Burga returned to her country, knowing that there was a connection between this movement and a larger colonial history of the Americas, and she created an emerging body of work where light and the technological processes were not absent at all. Examining her work in retrospective, we could argue that the visual and political referents of Lloyd were not lacking either. Yes, it is difficult to ignore the similarities between Lloyd's work and *Work that Disappears When the Viewer Tries to Approach It* by Burga, realized only two years later. In Burga's case, the influential critic Juan Acha defined her practice as "cultural activism" because, among other things, it was not simply a copy of western models such as the apolitical minimalism, but rather, we would say today, it was about a connection that favors a discourse shared by color artists and those artists supporting the anti-imperialist mentality in the Americas. It is then decolonial cultural activism.

In this same line of argument appears a recent lecture by Chilean Iván Navarro, who defined his renowned light installations as follows: "The color of light gives you a specific identity, either as a person or object."[12] From his early photographs of albino subjects that, according to the artist, eschew race hierarchies, to his electric chairs, shopping carts, and bars made of fluorescent tubes, Navarro has not stopped experimenting with light as an element capable of displaying imperialist power relations generated during the Cold War. As aforementioned, for Navarro, the relationship between Flavin, who he met when he moved to New York in 1997, and his own experience with Chile's recent political history is crucial. "It seems to me that it [represents] a way of thinking", he replied to my question about Flavin. "More than an artistic style, it has a profound relationship with western industrialization political power," he added.[13] Concerning his experience in Chile, it is important to remember that in 1973 a civil military coup devised by the Nixon administration, along with the local elites, overthrew Salvador Allende's socialist government that had been elected democratically by the people in 1970. The coup gave rise to a 16-years long dictatorship, which led to exile, persecution and death of millions. As the streets darkened by continuous blackouts, in the torture camps electric shocks were being applied to political prisoners. The light was then a metaphor for a mourning country, as if the entire society had been incarcerated into the platonic cavern and it was unable to see. And if one dares to see, to go outside of the cavern, one would run the risk of encountering an electrical flash that would cause terrible physical and psychological pain, something hard to forget.[14] Many preferred to remain silent to survive, avoiding light and electricity. In 2007, during his first individual exhibition in Chile, Navarro devised an installation where a series of letters spread and filled a large room. By using lanterns, visitors could illuminate these letters and find the names of aggressors. They could see. Titled *¿Dónde están?* the work insisted via language that neither victims, nor those that caused pain would be forgotten. The same goes for the Vietnam War, and art is there to show it. This happened recently, for example, at Artists Respond in SAAM, where Flavin's *"monument" 4*, such as the




Santiago Reyes Villaveces, *Piedra lunar* (*Moon Rock*), 2019. Cortesía del autor.

installation of Navarro, made the space an environment in red, allowing a sensitive reflection on memory and its representation.

In fact, what we cannot forget is the larger colonial imperialist system that brings about these conflicts in the first place, for which, in the field of art, light and minimalism have proved to be the ideal means and language for comdemnation. This can be observed in the ongoing project *Encyclopedia of Invisibility* by the artist from the Bahamas, Tavares Strachan. For example, in 2018 at the Carnegie Museum of Art in Pittsburg, Strachan intervened its elegant neo-classical façade with "invisible" names written in neon light. Using minimalism and light to make visible what the high culture does not recognize or celebrate within the framework of productive sensitivity of the global cultural debate, one of the names written was that of Afro-American rapper Tupac Amaru Sakur, known publicly as 2Pac. Strachan's decision to honor 2Pac's life, music, and social activism was not disconnected from the larger colonial history of the Americas. 2Pac's mother, who was affiliated with the Black Panther Party as well as other family members, decided to name her son, to honor him, after the indigenous revolutionary that had led the Peruvian uprising in the $18^{th}$ c. against the Spanish viceroyalty in the lands of the ancient Inca empire.[15] It is true that what we call America today, even if that naming is of colonial origin, is not the United States, or the continental masses that divide the Pacific and the Atlantic oceans, but rather an entire geopolitical space that extends from Canada to Tierra del Fuego, including the Caribbean and the diasporas. Five hundred years ago, this America began to fight against the European intervention and since the middle of the 19th c. against US domination. Today it is still resisting, albeit not always successfully. However, what matters is to remember the existence of this fight, for the independencies, as pointed out by Aníbal Quijano, did not finish the colonial continuum. It did not end either with the popular anti-imperialist uprisings and the mobilizations for civil rights in the 60s when Flavin created *"monument" 4*. In fact, at the end of this decade at the zenith of the Cold War, the United States colonized the moon and then, at the beginning of the 70s, Nixon gave away lunar rocks to 135 countries, including 50 from the Americas, as a token of friendship and world "collaboration."

Colombian artist Santiago Reyes Villaveces made a project about it, entitled *Piedra lunar* (2019). Recently set at Planetario de Bogotá, the project




Alfredo Jaar, *Cien años de soledad [No realmente]* (*One Hundred Years of Solitude [Not Really]*), 1985. Neón, 41 x 168 x 5 cm. Fotografía: cortesía del artista, de la Galleria Lia Rumma (Milán y Nápoles) y de la Fundación ArtNexus (Bogotá).

includes installations, videos, intervened files, and photographs about the colonialist allegory of that token, disguised as generous diplomacy. *Piedra lunar* also includes a Russian text made of neon light, which translates "I see the Earth." The sentence in red is projected as a mirror onto a photograph installed just in front of the lunar surface and, beyond, the Earth, now controlled in its visual totality. Similarly, Chilean artist Alfredo Jaar also wrote in red neon light in 1985 under the title of Gabriel García Marquez's well-known novel *One Hundred Years of Solitude (Cien años de soledad)*: "Not really". No, reminds us Jaar; the nations and the peoples in the Americas do not govern themselves; thus, he creates a political and decolonial work that, like many artists in the region have done, is made of and conceived from the light.

**1**

See Robert Morris "Notes on Sculpture," en Gregory Battcock ed., *Minimal Art A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1968): 223.

**2**

See Matthew Israel, *Kill for Peace: American Artists Against the Vietnam War* (Austin: University of Texas Press, 2013) and Matthew Israel, "Monument" / Can Minimalism Protest a War? For more information on minimalism and politics, see Melissa Ho, "One Thing: Viet-Nam" (2018), *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965–1975*, p 1-25.; Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009); and David J Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (New Haven; London: Yale University Press, 2015).

**3**

Getsy, 221

**4**

See James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2011), 95.

**5**

Ho, 59.

**6**

On colonial thinking and temporality, see, for example, Nelson Maldonado-Torres, "The Decolonial Turn," en *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, ed. Juan Poblete (New York, NY: Routledge, 2018), 120. On memory critical studies, see, for example, *Telling Ruins in Latin America*, ed Michael J Lazzara and Vicky Unruh (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

**7**

Sebastian Smee, "How the Vietnam War Changed Art Forever" Washington Post, March 18, 2010.

**8**

For more information on this exhibition, see Aimé Iglesias Lukin, "Minimalismo en traducción" http://proa.org/eng/exhibicion-proa-minimalismo--conceptualismo-60-70-textos.php.

**9**

Krista Thompson, academic profile. See *https://www.arthistory.northwestern.edu/people/faculty/krista-thompson.html*

**10**

For more information on Tom Lloyd's art, see "The Black Artist in America: A Symposium" in The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 27, no. 5 (January, 1969); and Cat. Exhibicion *Tom Lloyd: Electronic Refractions* in the (New York, The Studio Museum in Harlem, 1968) Archives of American Art, Smithsonian Institution.

**11**

Joseph P. Fried "Store Front Museum of Queens Is Target of Inquiry" New York Times, September 13, 1987.

**12**

Iván Navarro, "Light as a Socio-Political Statement: Artist Iván Navarro". Lecture March 28, 2015. Nasher Sculpture Center. https://www.youtube.com/watch?v=dDfOL0foIPw

**13**

Navarro, interview with the author, July 24, 2019.

**14**

Florencia San Martin, "Iván Navarro: una guerra silenciosa e imposible" *Art Nexus* 98 (2015): 102-103.

**15**

For more information on Túpac Amaru II Rebellion in the 18th century, see Charles F. Walker, The Tupac Amaru Rebellion (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014).

# Obras en la exposición

# Works in the Exhibition

*the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* [la diagonal del 25 de mayo, 1963]. Luz fluorescente y estructuras de metal, 71 x 70 x 4.5 pulgadas (180.3 x 177.8 x 11.4 cm). Dia Art Foundation.1996.001. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ars), New York.

*the nominal three (to William of Ockham)* [el tres nominal (a Guillermo de Ockham)], 1963. Luz fluorescente y estructuras de metal, de 96 x 4 x 5 pulgadas (243.8 x 10.2 x 12.7 cm), 96 x 8 x 5 pulgadas (243.8 x 20.3 x 12.7 cm) y 96 x 12 x 5 pulgadas (243.8 x 30.5 x 12.7 cm). Dia Art Foundation, donación de la Lannan Foundation. 2013.003. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ars), New York.

*Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2* [Luz de Puerto Rico 2], 1965. Luz fluorescente y estructuras de metal. Dia Art Foundation. 1980.530. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Barbara and Joost)* [sin título (a Barbara y Joost)], 1966-71. Luz fluorescente (luz día), 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.089. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Christina and Bruno)* [sin título (a Christina y Bruno)], 1966-71. Luz fluorescente amarilla, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.090. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Heidi and Uwe)* [sin título (a Heidi y Uwe)], 1966-71. Luz fluorescente y estructuras de metal, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.091. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Janet and Allen)* [sin título (a Janet y Allen)], 1966-71. Luz fluorescente rosada, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.092. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Karin and Walther)* [sin título (a Karin y Walther)], 1966-71. Luz fluorescente azul, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.093. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ars), New York.

*untitled (to Pia and Franz)* [sin título (a Pia y Franz)], 1966-71. Luz fluorescente y estructuras de metal, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.095. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Sabine and Holger)* [sin título (a Sabine y Holger)], 1966-71. Luz fluorescente roja, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.096. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Thordis and Heiner)* [sin título (a Thordis y Heiner)], 1966-71. Luz fluorescente blanca suave, 96 x 96 x 5 pulgadas (243.8 x 243.8 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.097. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled* [sin título], 1969. Luz fluorescente rosada, 96 x 4 x 10 pulgadas (243.8 x 10.2 x 25.4 cm), inclinada. Dia Art Foundation, donación de Louise y Leonard Riggio. 2005.008. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled* [sin título], 1969. Luz fluorescente rosada y verde, 96 x 4 x 10 pulgadas (243.8 x 10.2 x 25.4 cm), inclinada. Dia Art Foundation, donación de Louise y Leonard Riggio. 2005.016. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled* [sin título], 1969. Luz fluorescente rosada y amarilla, 96 x 4 x 10 pulgadas (243.8 x 10.2 x 25.4 cm), inclinada. Dia Art Foundation, donación de Louise y Leonard Riggio. 2005.018. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to Shirley and Jason)* [sin título (a Shirley y Jason)], 1969. Luz fluorescente rosada y azul, 96 x 4 x 10 pulgadas (243.8 x 10.2 x 25.4 cm), inclinada. Dia Art Foundation, donación de Louise y Leonard Riggio. 2005.009. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* [sin título (a ti, Heiner, con admiración y afecto)], 1973. Luz fluorescente y estructuras de metal, 48 x 48 x 3 pulgadas (121.9 x 121.9 x 7.6 cm) cada uno de los 58 módulos. Dia Art Foundation, donación de Louise y Leonard Riggio. 2005.007. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*"monument" for V. Tatlin* ["monumento" a V. Tatlin], 1974. Luz fluorescente y estructuras de metal, 120 x 16 x 5 pulgadas (304.8 x 40.6 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.023. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

*"monument" for V. Tatlin* ["monumento" a V. Tatlin], 1974. Luz fluorescente y estructuras de metal, 120 x 24 x 5 pulgadas (304.8 x 61.0 x 12.7 cm). Dia Art Foundation. 1980.024. © 2019 Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York



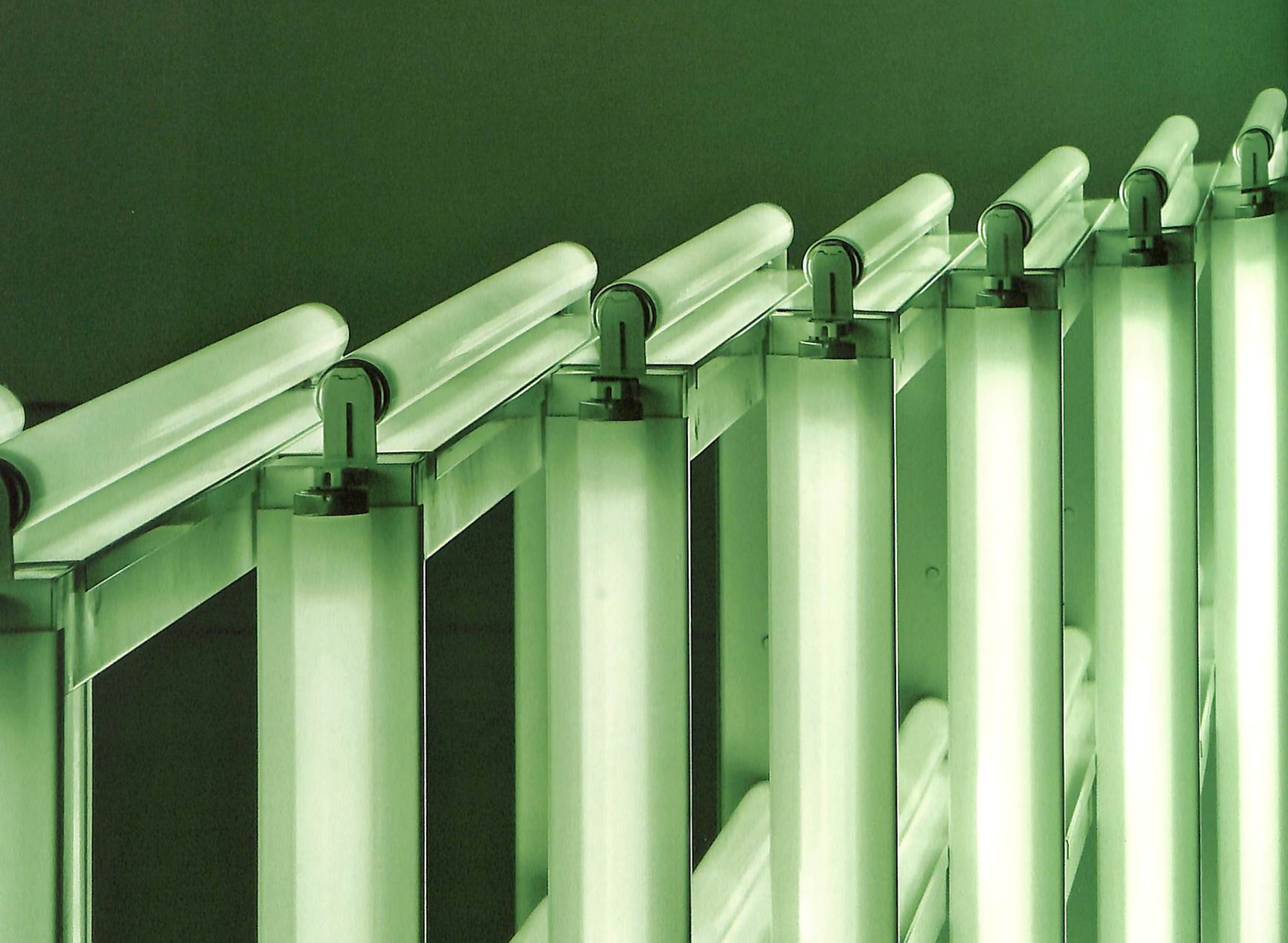
*untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973

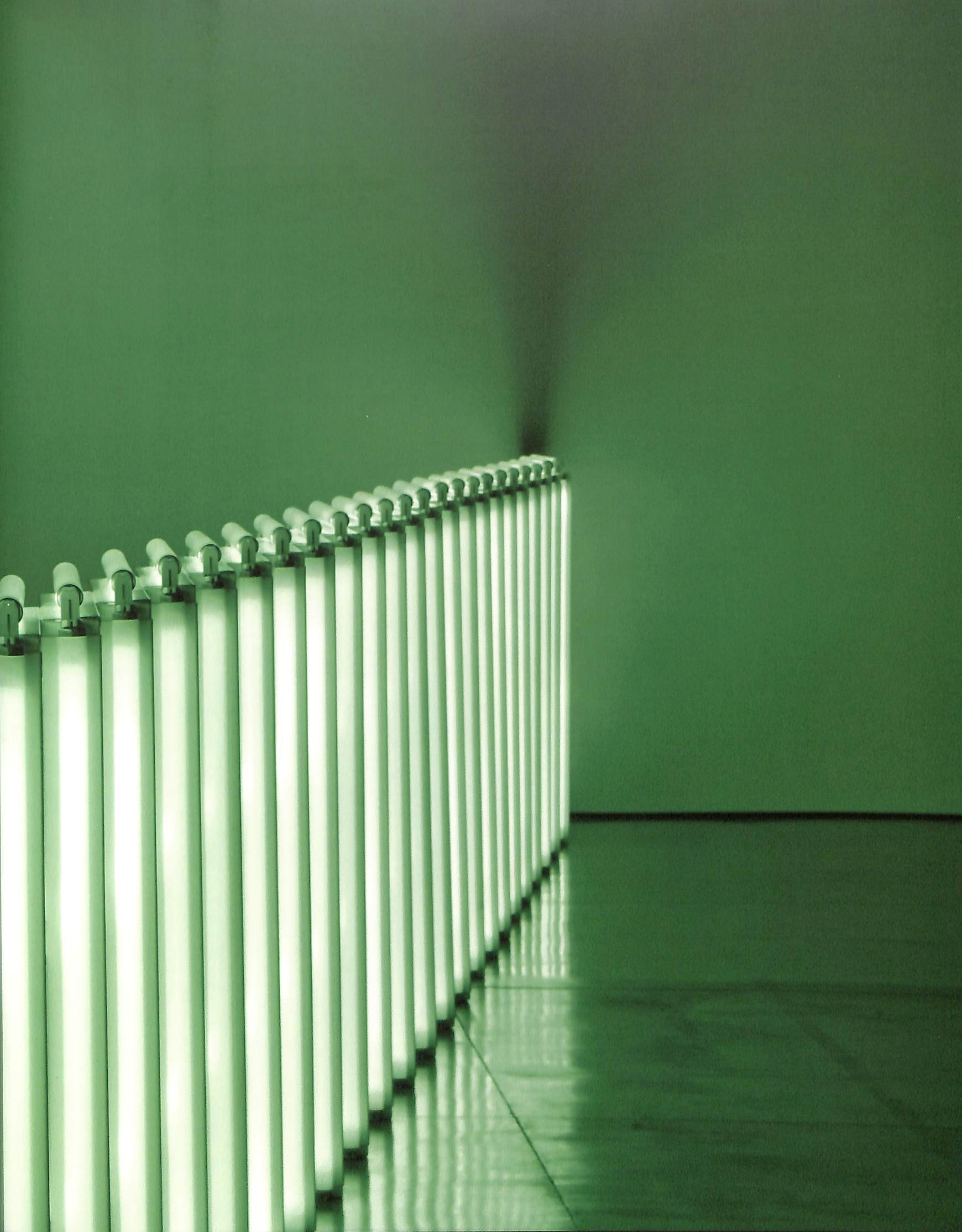


*untitled (to you, Heiner, with admiration and affection),* (detalle)

Quizá más que cualquier otra obra de Dan Flavin, las barreras ejemplifican el tipo de composición no jerárquico que Donald Judd cariñosamente describía como “una cosa después de la otra”.

Perhaps more than any of Flavin's other work, the barriers exemplify the kind of non-hierarchical compositional order that Donald Judd affectionately described as “one thing after another.”






*the diagonal of May 25, 1963*

Al escribir sobre su primera obra de arte exclusivamente fluorescente, Flavin explicó que cuando la instaló el objeto funcional de repente se convirtió en "una imagen gaseosa, vigorosa y persistente que, por medio del brillo, traicionaba su presencia física y la acercaba a la invisibilidad" cuando estaba aislada sobre la pared.

Writing about his first purely fluorescent work of art, Flavin explained that when it was installed the functional object suddenly became "a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence into approximate invisibility" when isolated on the wall.



Los *"monuments" for V. Tatlin* responden a un sistema simple que utiliza al menos uno, pero no más de dos bombillos de luz blanca fluorescente fría, de la misma longitud, disponibles en el mercado, que amplían experimentos anteriores del artista con las series, introduciendo el concepto de permutaciones.



The *"monuments" for V. Tatlin* adheres to a simple system of using at least one but no more than two of each length of commercially available cool white fluorescent light bulbs, and they expand upon the artists earlier experiments with seriality by introducing the concept of permutations.

*Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2*, constituye una de las primeras obras en las cuales la intención de mezclar colores con el fin de que produjeran una impresión unitaria en el espacio y la retina es bastante clara.

*Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2*, is one of Flavin's first works where the intention to mix colors to produce a unitary impression in space and the retina is noticeable.



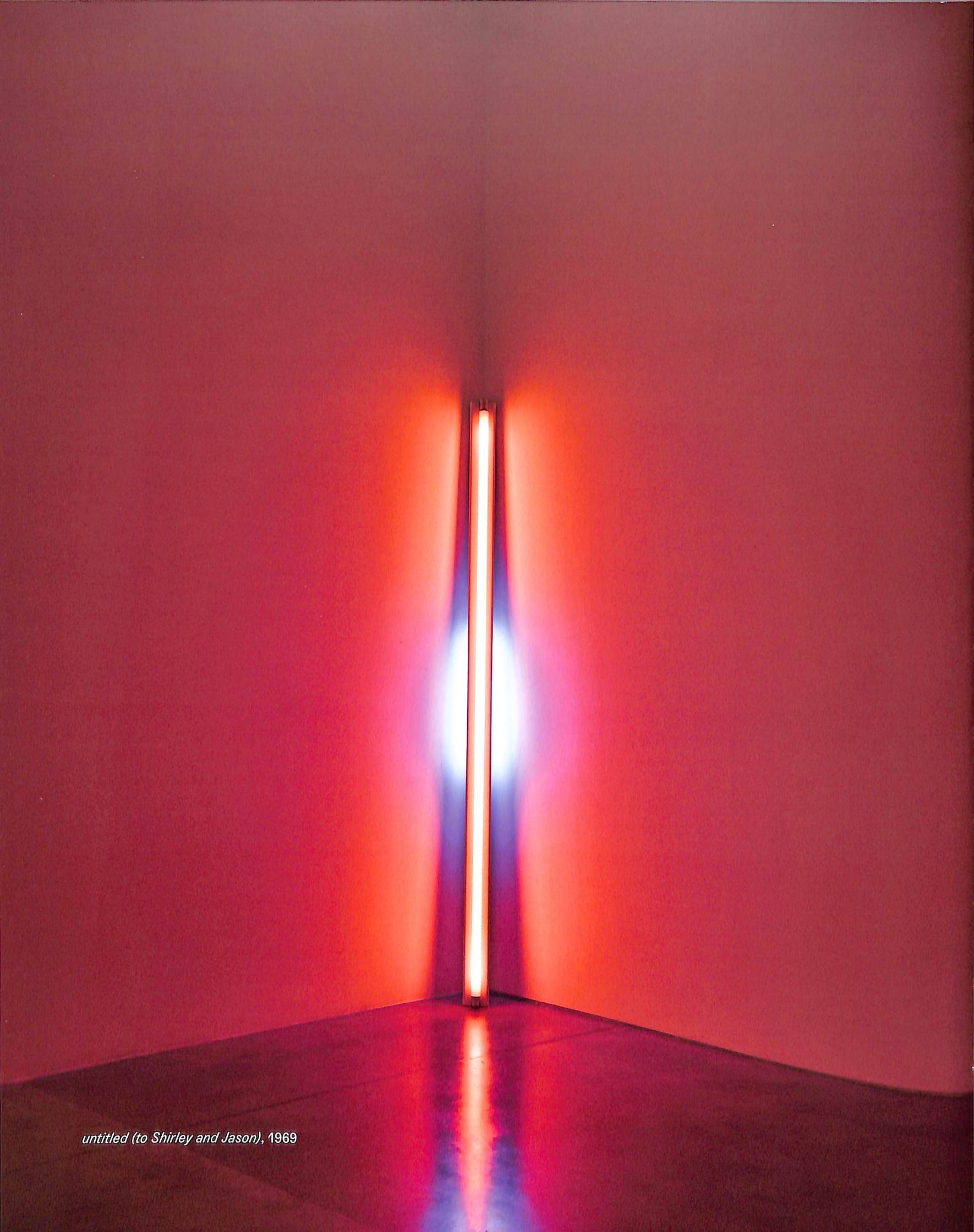
*Puerto Rican light (to Jeanie Blake) 2*, 1965



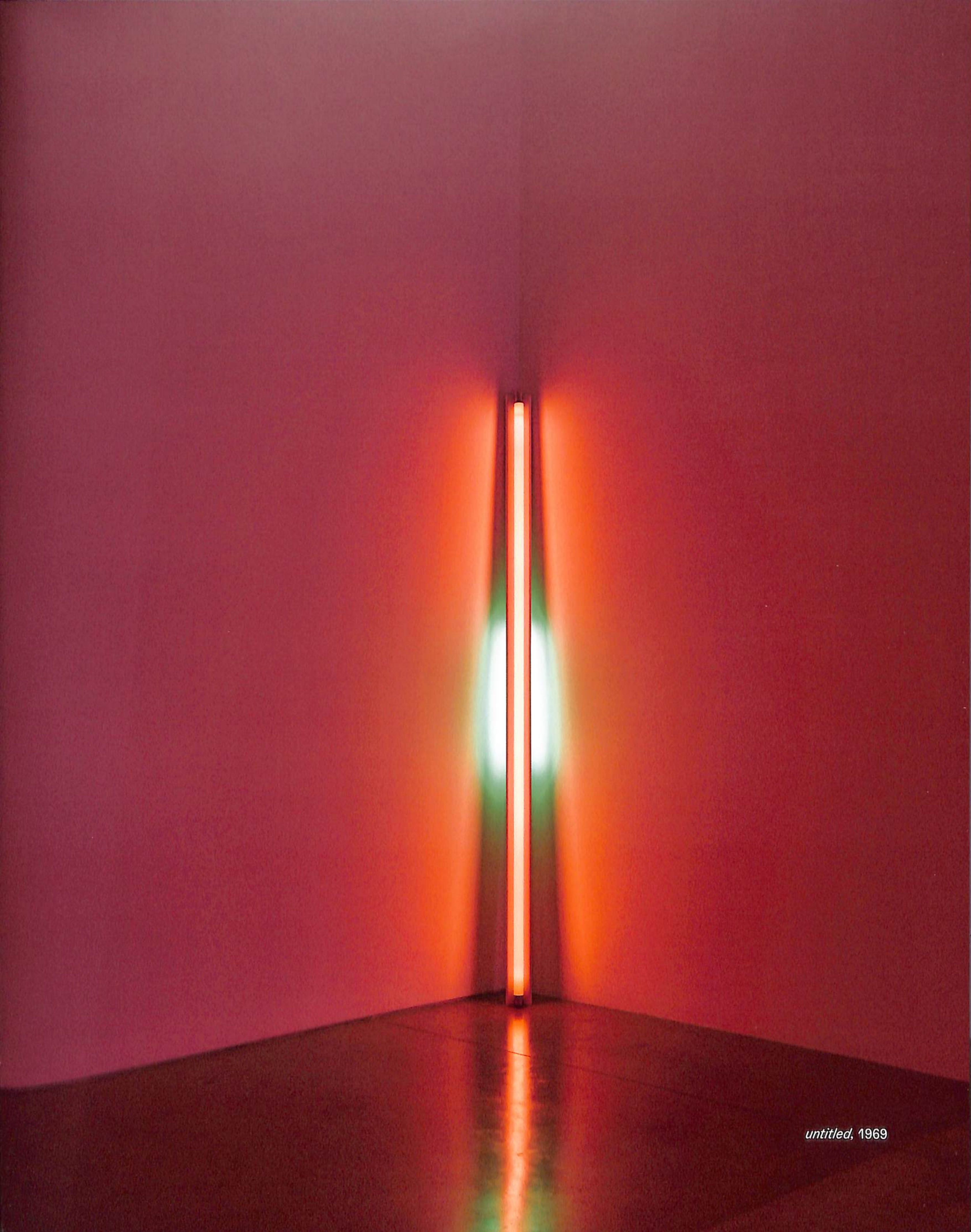
*the nominal three (to William of Ockham)*, 1963

*the nominal three (to William of Ockham)* consta de tres juegos de luces que van en aumento de manera progresiva en una unidad, a medida que se distribuyen por la pared de un costado al otro, y está dedicada al filósofo inglés Guillermo de Ockham, cuya teoría sobre el nominalismo se basa en la lógica matemática —en contraposición con las enseñanzas católicas—.

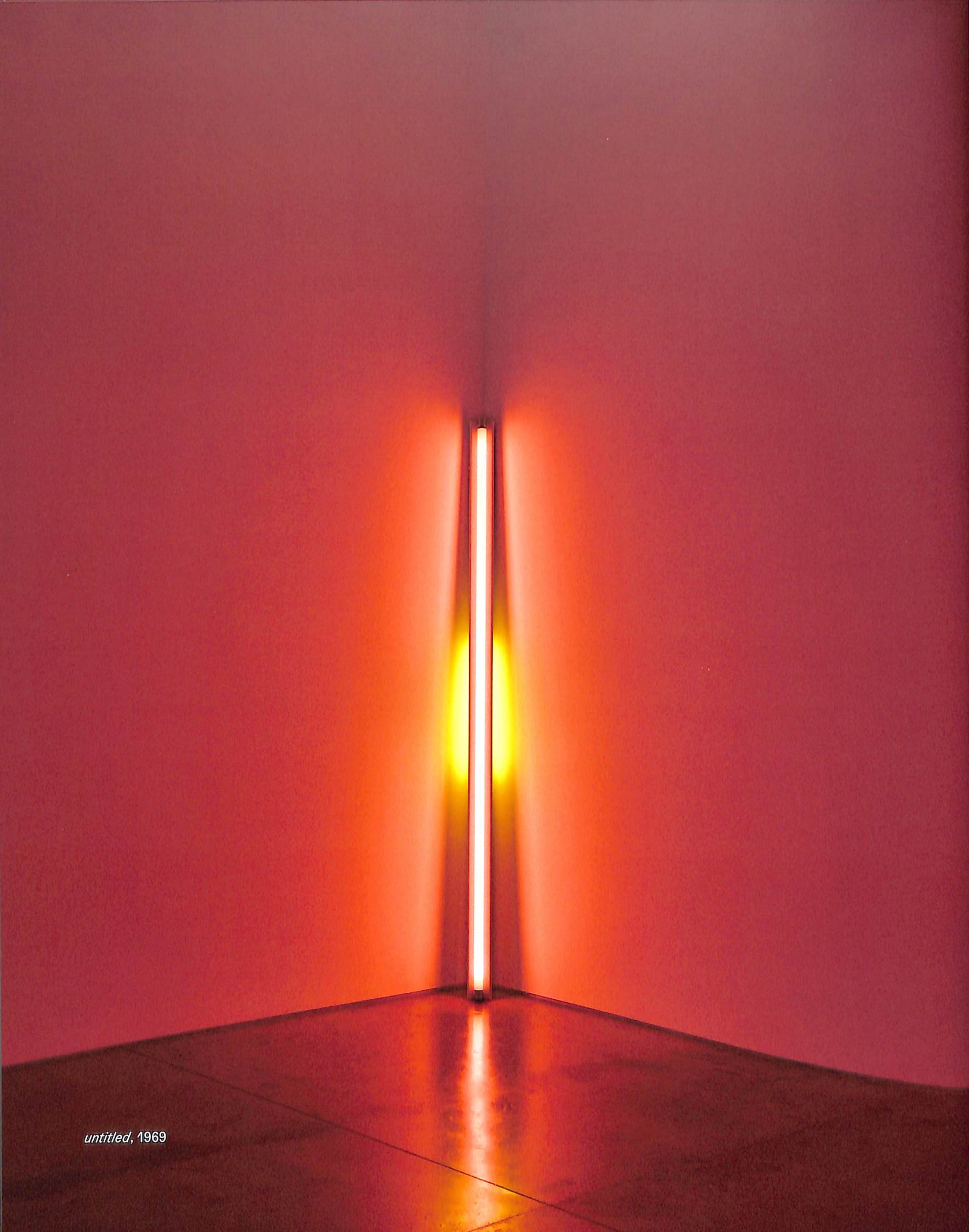
*the nominal three (to William of Ockham)* consists of three sets of lights that progressively increase by one unit, as they move across the wall from end to end. Dedicated to the fourteenth-century English philosopher, William of Ockham, whose theory of nominalism drew on mathematical logic in contradiction to Catholic teachings.



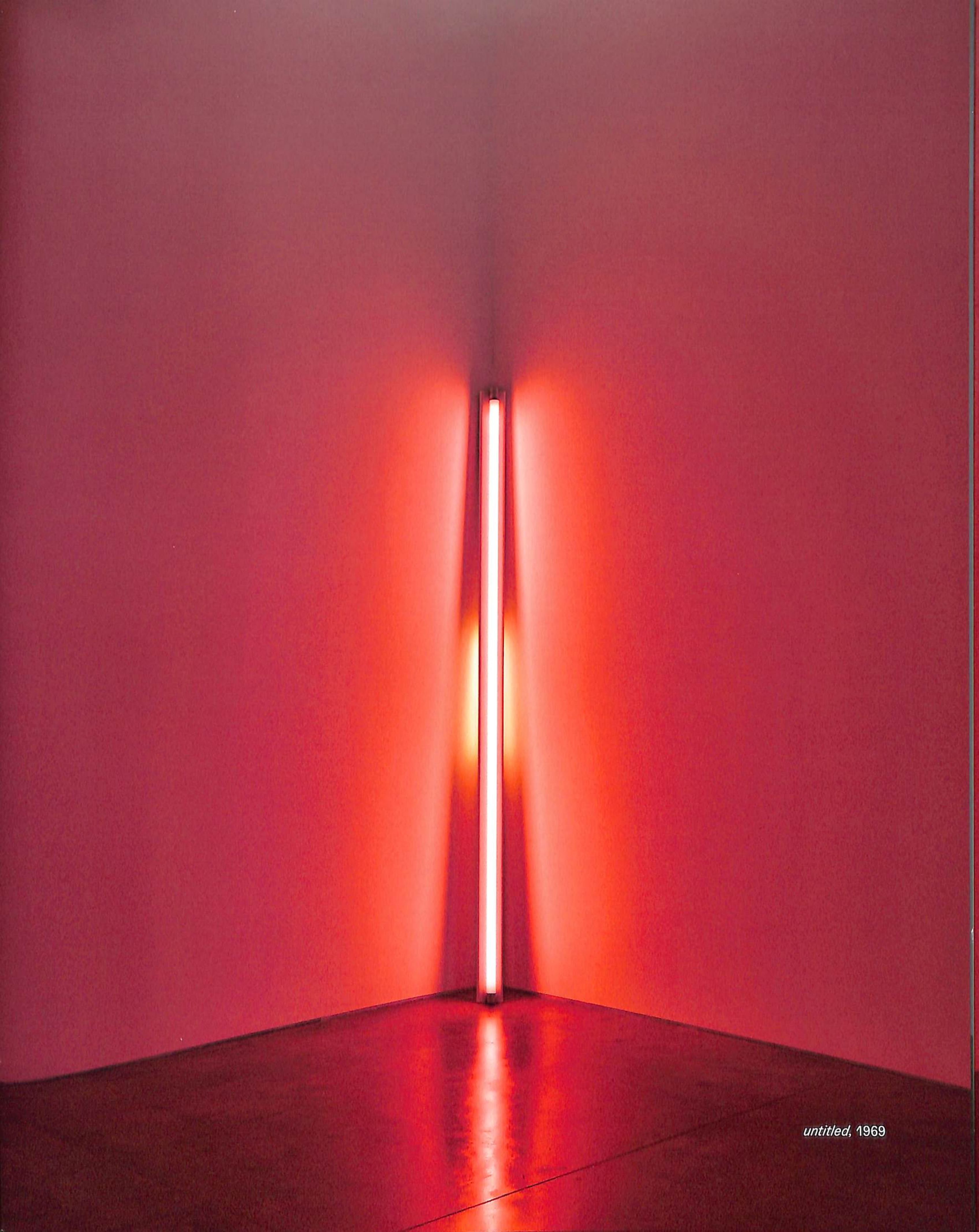
*untitled (to Shirley and Jason)*, 1969



*untitled*, 1969



*untitled*, 1969



*untitled*, 1969



Vista de la exposición / exhibition view: *untitled (to Sabine and Holger)*, 1966–71; *untitled (to Karin and Walther)*, 1966–71; *untitled (to Christina and Bruno)*, 1966–71





*untitled (to Sabine and Holger)*, 1966–71



*untitled (to Christina and Bruno)*, 1966–71



*untitled (to Thordis and Heiner)*, 1966–71



*untitled (to Heidi and Uwe)*, 1966–71



*untitled (to Janet and Allen)*, 1966–71



*untitled (to Karin and Walther)*, 1966–71



*untitled (to Pia and Franz)*, 1966–71



*untitled (to Barbara and Joost)*, 1966–71

# Sobre los autores



# About the Authors

**Alexis Lowry** se vinculó a Dia Art Foundation como curadora asociada en 2015. Estuvo a cargo de curar la retrospectiva *Charlotte Posenenske: Work in Progress* junto con Jessica Morgan, directora Nathalie de Gunzburg de Dia, y organizó la instalación recientemente inaugurada de la obra escultórica temprana de Lee Ufan. Ha desempeñado un papel importante en la estrategia de adquisiciones y ha participado en incorporaciones destacadas de la obra de Mary Corse, Robert Morris, Michelle Stuart y Anne Truitt, así como también ha supervisado la exhibición de colecciones de cada uno de estos artistas. Lowry ha estado a cargo de la organización y la exposición en Nueva York de obras tales como *Particulates* (2017–2018) y *Kishio Suga* (2016–2017) de Rita McBride. Asimismo, Lowry está al frente de la serie de Diálogos Dia (*DiaTalks*) que incluye diálogos, conferencias y simposios, igual que conversaciones en diferentes espacios de Dia. También trabaja en la conservación y la programación en torno a las instalaciones permanentes de Dia, entre otras, *The Lightning Field* (1977) al oeste de Nuevo México, *The New York Earth Room* (1977) y *The Broken Kilometer* (1979) de Walter de Maria, así como *Times Square* de Max Neuhau en Nueva York (1977). Antes de vincularse a Dia, fue curadora de la David Winton Bell Gallery de la Universidad de Brown en Providence, Rhode Island. Recientemente colaboró con publicaciones para el Cornell Fine Arts Museum del Rollins College en Winter Park, Florida, y el Drawing Center (en prensa) y el Whitney Museum of American Art en Nueva York. Lowry está culminando su tesis de doctorado sobre Michael Heizer en el Institute of Fine Arts en la Universidad de Nueva York.

**Alexis Lowry** joined Dia Art Foundation as Associate Curator in 2015. She has cocurated the retrospective *Charlotte Posenenske: Work in Progress* with Jessica Morgan, Dia's Nathalie de Gunzburg Director, and organized the newly opened installation of Lee Ufan's early sculptural work. She has played an important role in Dia's acquisition strategy and has been involved with major accessions of work by Mary Corse, Robert Morris, Michelle Stuart, and Anne Truitt, and overseen collection displays of each of these artists. Lowry has organized commissions and exhibitions in New York City, such as Rita McBride's *Particulates* (2017–18) and *Kishio Suga* (2016–17). Lowry is responsible for the DiaTalks series, which encompass gallery talks, lectures, symposia, and other conversations across Dia's various sites. She works closely on the preservation of and programming around Dia's permanent installations, including Walter De Maria's *The Lightning Field* (1977) in western New Mexico, as well as De Maria's *The New York Earth Room* (1977) and *The Broken Kilometer* (1979) and Max Neuhaus's *Times Square* in New York City (1977). Prior to joining Dia she was curator of the David Winton Bell Gallery at Brown University in Providence, Rhode Island. She has recently contributed to publications for the Cornell Fine Arts Museum at Rollins College in Winter Park, Florida, and the Drawing Center (forthcoming) and Whitney Museum of American Art in New York. Lowry is completing her PhD dissertation on Michael Heizer at the Institute of Fine Arts at New York University.

—

**Mariángela Méndez** (Barranquilla, 1974) es curadora del Röda Sten Konsthall en Gotemburgo (Suecia). Tiene una maestría del Centro de Estudios Curatoriales de Bard College en Nueva York, y actualmente es candidata a doctora en Philosophy, Art Criticism and Theory del European Graduate School en Suiza. Entre 2006 y 2014 fue profesora asociada del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. En 2013 fue la directora artística del 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas de Medellín. Méndez escribe frecuentemente para catálogos y revistas de arte, y en 2015 publicó el libro *Seducción: Realismo extremo en la década del setenta en Colombia*.

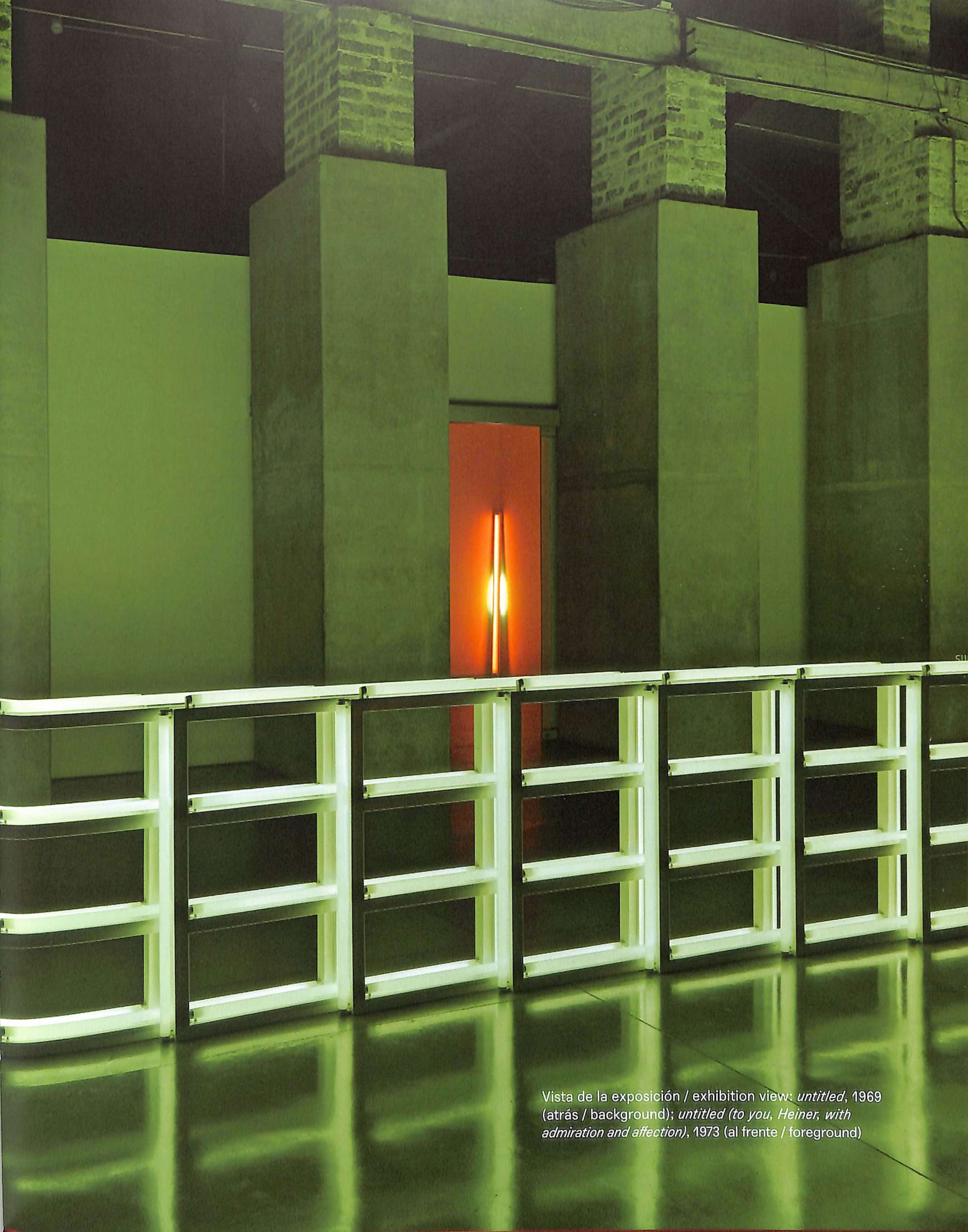
**Mariángela Méndez** (Barranquilla, 1974) is the curator of the Röda Sten Konsthall in Gothenburg (Sweden). She holds an MA from the Center for Curatorial Studies at Bard College in New York, and at present is a Ph.D. candidate in *Philosophy, Art Criticism and Theory* at the European Graduate School in Switzerland. Between 2006 and 2014, she was an associate professor at the Art Department at Universidad de los Andes. In 2013, she was the artistic director of the (Inter)National Salon of Artists in Medellín. Méndez often writes for art catalogs and journals and in 2015 she published the book *Seducción: Realismo extremo en la década del setenta en Colombia*.

—

**Florencia San Martín** (Santiago de Chile, 1982) es doctora en Historia del Arte de la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey; MFA en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva York; y BA en Artes Visuales de la Universidad Católica de Chile. Florencia trabaja sobre arte moderno y contemporáneo en las Américas y el Sur Global a través de teóricas críticas sobre decolonialidad, memoria y género. Su primer proyecto de libro, titulado *The Decolonial Project of Alfredo Jaar*, reexamina la obra de Jaar desde el lente decolonial, investigando su trabajo de cuatro décadas en relación con la modernidad con énfasis en el neoliberalismo que domina el presente global. Su investigación ha sido apoyada por instituciones como el Smithsonian American Art Museum, la Universidad de Rutgers, y CONICYT, entre otras, y sus escritos han aparecido en publicaciones académicas como *ASAP/Journal*, *Illapa Mana Tukukuq* y *Seismopolite Journal of Art and Politics*. En la actualidad, enseña en el Departamento de Historia del Arte de la School of Visual Arts en Nueva York y es editora en Nueva York de *Art Nexus*.

**Florencia San Martín** (Santiago de Chile, 1982) holds a Ph.D. in Art History from Rutgers University, New Jersey; MFA in Creative Wiring from New York

University and a ba in Visual Arts from Universidad Católica de Chile. Florencia works on modern and contemporary art in the Americas and the Global South via critical theories about decoloniality, memory, and gender. Her first book project, titled *The Decolonial Project of Alfredo Jaar*, reexamines the work by Jaar from a decolonial viewpoint, investigating his four-decade work concerning the modernity with emphasis on neoliberalism which prevails nowadays in the world. Her research has been supported by such institutions as the Smithsonian American Art Museum, Rutgers University, and conicyt, among others, and her writings have been published in *asap/Journal*, *Illapa Mana Tukukuq*, and *Seismopolite Journal of Art and Politics*. At present, Florencia teaches at the Department of Art History at the School of Visual Arts in New York and is an editor for *Art Nexus* in New York.



Vista de la exposición / exhibition view: *untitled*, 1969 (atrás / background); *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973 (al frente / foreground)

**DAN FLAVIN**
Espacio y luz / Space and Light



Exposición temporal
17 de julio a 6 de octubre de 2019



EQUIPO MAMM / STAFF

Dirección General / General Director
María Mercedes González

Curaduría / Curatorial
Emiliano Valdés, curador jefe / Cristina Vasco, coordinadora exposiciones / Guim Camps, coordinador exposiciones / Dora Escobar, coordinadora de colección y registro / Alexis Henao, asistente de curaduría / Marta Isabel Isaza, conservación y restauración.

Educación y programas para públicos / Education and Public Programs
Manuela Alarcón, directora / María Adelaida Arango, coordinadora de procesos educativos / Ana Juliana Múnera, asistente de educación / Sebastián Betancur, asistente de programas para públicos / Maximiliano Cruz, programador de cine / Carolina Arango, coordinadora La Ciudad de los Niños / Verónica Piedrahita y Yuliana Tamayo, talleristas / Camilo Carmona, Sara Echeverry, Johana Gallego, Ferney Llanos, Christian Mora, Daniela Osorio, Daniel Serna, mediadores.

Proyectos especiales / Special Projects
Jorge Bejarano, curador / Jorge Sepúlveda, jefe de la sala de estudio / Alison Uribe, auxiliar de la sala de estudio / Deisy Rojo, auxiliar de la sala de estudio.

Comunicaciones / Communications
Marta Alzate, directora / Jackeline Rúa, coordinadora / Paulina Tejada, comunicadora digital / Mariluz Donado, diseñadora gráfica / Daniela Ortiz, asistente de comunicaciones / Juan Pablo Trujillo, realizador de *Fundiciones MAMM*.

Desarrollo y gestión comercial / Development
Dora Vélez, directora / Alexandra Mesa, coordinadora de canales de venta / Armando Marín, diseñador / Johana Urrego, asistente de gestión comercial / Diana Londoño, asesora comercial / Sara Montoya, líder de tienda / Elisabeth Escobar, asesora de tienda.

Administración y finanzas / Administration and Finance Department
Lisbeth García, directora / Eliana Muñoz, coordinadora de producción y logística / Nancy Marín, coordinadora de gestión humana / Iván Cadavid, jefe de mantenimiento e infraestructura / Camilo Gómez, jefe de teatro / Sorany Martínez, contadora / Janet Martínez y Ana María Rojas, auxiliar contable / Catalina Montoya, recepcionista / Claudia Moreno, taquilla / Alejandra Mendoza, practicante de teatro / Gabriel Serna, asistente de teatro / Edison Berrío, auxiliar de mantenimiento e infraestructura / Juan Esteban Jaramillo, líder de experiencia / Juan Estiven Cifuentes, Jorge Gaviria, Jackson Ochoa, Johnatan Orozco y Tomás Zuluaga, auxiliares logísticos/ Noemi Jaramillo, oficios varios / Estiven Buitrago, Yorman Aguirre, Andrés Grisales, Daniel Bustamante, Francisco Javier Serna, Mariana Estrada, Mariana Tobón, Camilo Piedrahíta, Santiago Arias, Valentina Vásquez, voluntarios.

Comité Técnico / Technical Committee
Tony Evanko, Alexa Halaby, Julián Posada y Gloria Saldarriaga.

Asesor jurídico / Legal Advisor
Mauricio Ortega

Créditos de la exposición / Exhibition Credits
*Dan Flavin. Espacio y luz* es coorganizada por Dia Art Foundation y el Museo de Arte Moderno de Medellín. Coordinación general: Courtney Martin, subdirectora y curadora jefe, Dia Art Foundation; Alexis Lowry, curadora, Dia Art Foundation, y Emiliano Valdés, curador jefe, MAMM / Coordinación y asistencia curatorial: Guim Camps / Registro: Dora Escobar / Supervisión de montaje: John Sprague / Coordinación de montaje: Alexis Henao / Sistemas eléctricos: Ansired S.A.S. / Montaje: Sebastián Ramírez, Juan David González, Alejandro Villa, Gustavo Gómez, Leutier Castaño, Jonathan Yumayuza / Fotografía: Camilo Echeverri / Carpintería: Julián Carvajal / Diseño: Mariluz Donado.

Catálogo


ISBN 978-958-42-8361-0

Editorial Planeta Colombiana S. A.
Coordinación editorial

Diana López de Mesa
Corrección de estilo

Sergio Bolaños
Traducción

Fotografía de las obras
Camilo Echeverri

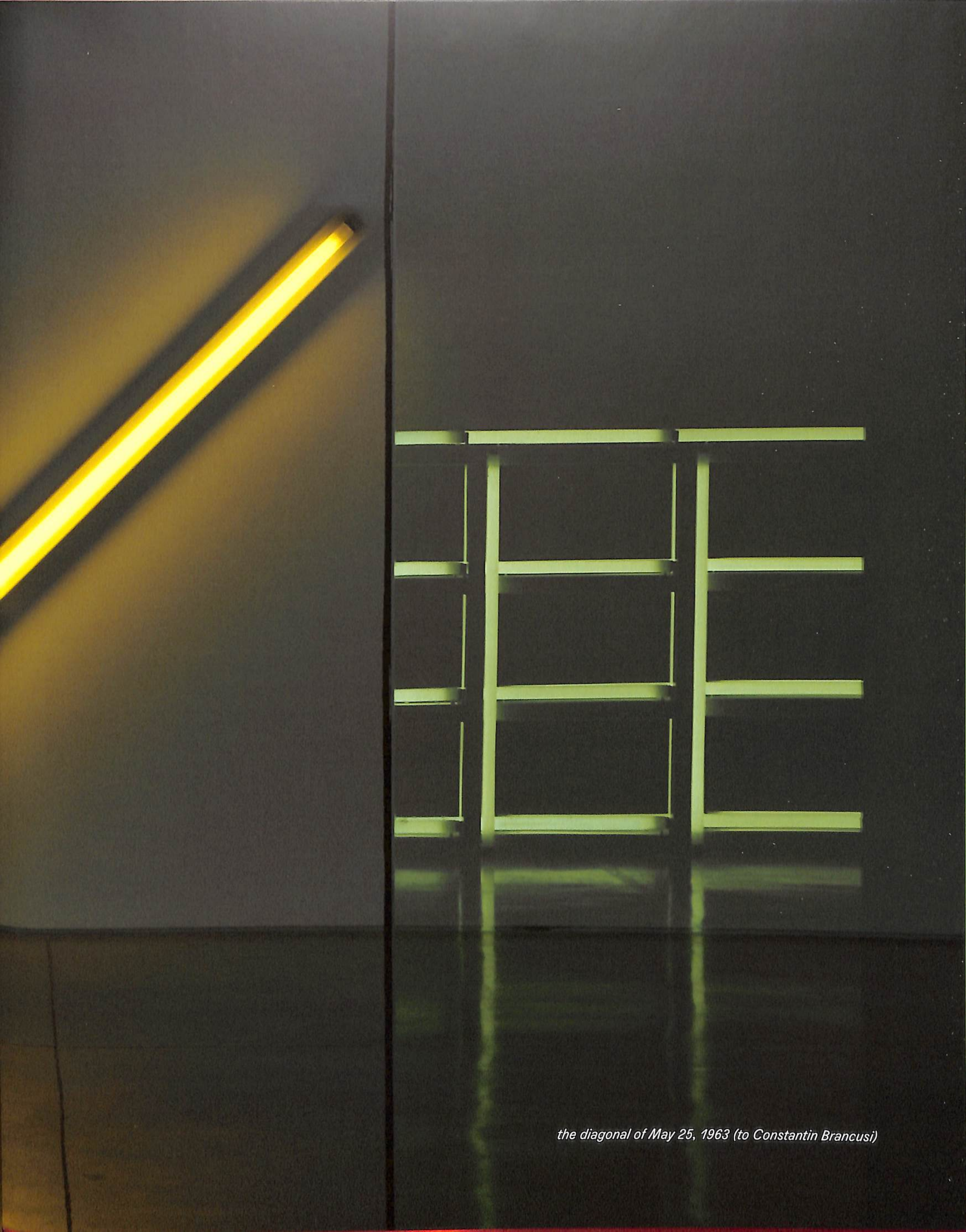
Tangrama
Diseño y diagramación

Panamericana Formas e Impresos S. A.
Impresión







*the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*

Este catálogo se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2019

Se usó la fuente tipográfica Agipo de Radim Pesko

—

This book was printed on December, 2019

Texts set in Agipo, by Radim Pesko





978-958-42-8361-0